

# تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية

بمّـلـم :  
د. محمد بنديم خشفة

خلال دراستنا للأدب العربي يلفت انتباهنا الاستعمال الخاص للضمائر والأفعال بما يخالف قواعدها الأصولية . وقد أصبح مقررأ لدى نقاد الأدب وعلماء الألسنية المعاصرين ، أن الضمائر والأفعال لا تستعمل دائماً لما وضعت له في أصولها اللغوية :

« إن استخدام أزمنة الأفعال بعلاقتها مع الضمائر يقدم للكاتب لعبة تحولات بالغة الغنى في المستويات اللغوية ، تسمح له بتبديل الإضاءة حول الرسالة Message وهذا أحد المصادر الكبرى للتنوعات الأسلوبية » ( جيرو- ص ٧٠ ) .

ولا نبالغ إذا قلنا إن أهم التقنيات الروائية والقصصية هو العدول في استعمال الضمائر ، وانتقال بؤرة الرؤية من المتكلم إلى الغائب ، والتوسع في استعمال أزمنة

الأفعال بين المضارع والأمر والماضي . كذلك التداخل بين الأشخاص والأزمنة مما هو شائع في النصوص الأدبية .

وقد ينحيل إلى الدارس أنها صفة أسلوبية منقولة عن الآداب الأجنبية ، وفدت مع الأنواع الأدبية التي دخلت أدبنا ، كالحقصة والرواية والمسرحية . لكن مراجعة سريعة لتراثنا البلاغي تثبت أنها صفة أسلوبية راسخة الأصول في اللغة العربية . بل لقد اعتقد البلاغيون العرب أنها سمة بلاغية مقصورة على العربية دون غيرها من اللغات .

### الحقيقي والمجازي

الأصل في المفردات اللغوية أن تدل على أشياء محددة في الواقع ، أو معان متصورة في النفس ، أو مدركة بالفكر ، ويكاد معظم البلاغيين القدماء يتفقون مع ابن الأثير في قوله : « الحقيقة اللغوية هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني ، وليست بالحقيقة التي هي ذات الشيء أي نفسه وعينه . فالحقيقة اللفظية إذن هي دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة . والمجاز هو نقل المعنى عن اللفظ الموضوع له إلى لفظ آخر غيره » ( عتيق - ص ١٣٨ ) .

لقد اتخذ « المجاز » معنى أشمل في اصطلاح الأسلوبية الحديثة . ويعبر عنه بكلمة Écart الفرنسية ، ويترجم بكلمة الانزياح أو الفارق . ولم يتبلور تماما في الدراسات الأسلوبية لاختلاف نظرة الدارسين إلى حقيقة العملية اللغوية . ويدور خلافهم حول الأسئلة التالية :

- هل الانزياح أسلوب قائم بذاته يتوازى مع لغة وضعية خالية منه ؟
  - هل هو الأسلوب نفسه ، أو أنه جزئية من مكونات الأسلوب ؟
  - هل يمكن تصور لغة طبيعية ( اللغة الأم ) خالية من الانزياح ؟
- ويمتد خلافهم هذا إلى حقله الإجرائي . فهل يدرس الانزياح على أنه جزء من اللغة الطبيعية ويعتبر بذلك من ميدان الألسنية ؟ أم أنه استعمال مؤقت يدخل في علم المعاني Sémantique ؟



ويتساءل « ريتشاردز » ساخراً « هل ينبغي اعتبار الماء انزياحاً عن الجليد ؟ »

لن نهتم حالياً بهذا الخلاف المتشعب إلى عدد من المذاهب ، ونحاول محاورة اللغة في واقعها الحالي أي كما وصلت إلينا بعد قرون من الممارسة والإبداع ، وبما استقرت عليه من السنن والمعايير . وسوف نقصر بحثنا على الضمائر في اللغة العربية كما حدد النحاة والبلاغيون وظيفتها ، ثم نقارنها بواقعها الإجرائي الذي فجر طاقته التعبيرية الاستعمال الفني . ونختتم هذا البحث بنقاش أوحى به هذه المقارنة بين الضمائر في إطارها التنظيري واستخدامها الفني .

## ١ - الضمائر

١ / ١ : الضمائر والنحو - الاسم في العربية يكون ظاهراً مثل : زيد ، عمرو . ويكون مضمراً أو مكنياً مثل : هو ، هي ، نحن . ويصفه النحاة بأنه : اسم جامد يدل على متكلم أو مخاطب أو غائب . وبالنظر إلى جنسه يكون مذكراً أو مؤنثاً . وبالنظر إلى عدده يكون مفرداً ، أو مثنى ، أو جمعاً .

الضمير إذن « كناية » عن اسم العلم . فكأنه معدول عن الاسم الظاهر . أي أن الاستعمال الأصلي هو إطلاق اسم علم على الموجودات ، ثم عدل هذا الاستعمال إلى الضمائر .

١ / ١ / ١ : مرجع الضمير - « وهذه الضمائر كلها لا تخلو من إبهام وغموض . . فلا بد من شيء يزيل إبهامها ويفسر غموضها . فأما ضمير المتكلم والمخاطب فيفسرهما وجود صاحبهما وقت الكلام . . وأما ضمير الغائب فصاحبه غير معروف لأنه غير حاضر ولا مشاهد ، فلا بد لهذا الضمير من شيء يفسره ويوضح المراد منه . والأصل في هذا الشيء المفسر الموضح أن يكون مقدماً على الضمير ومذكوراً قبله ، ليبين معناه . . ثم يجيء بعده الضمير فيكون خالياً من الإبهام والغموض . ويسمى ذلك المفسر الموضح : مرجع الضمير » ( حسن . ص ١٨١ - ١٨٢ ) .

١ / ١ / ٢ : الغائب المعلوم - إن ضمير الغائب كبقية الضمائر ، لا بد له من مرجع لفظي أو معنوي . وإذا كان هذا المرجع معنوياً أي مفهوماً من المناسبة أو السياق من غير ألفاظ سمي « القرينة المعنوية » أو « الغائب المعلوم » أو « المقام » ومثلوا له بقول الشاعر :

وقولي لها وقد جشأت وجاشت      مكانك تحمدي أو تستريحي  
يعني : النفس .

١ / ١ / ٣ : ضمير القصة - يبقى بين هذه الضمائر ضمير يطرح على النحاة . يدعونه ضمير الشأن أو ضمير القصة أو ضمير الأمر أو ضمير الحال . « وبيانه : أن العرب الفصحاء ومن يحاكيهم اليوم ، إذا أرادوا أن يذكروا جملة اسمية أو فعلية تشتمل على معنى هام أو غرض فخم . . لم يذكروها مباشرة خالية ، مما يدل على تلك الأهمية والمكانة ، وإنما يقدمون لها بضمير يسبقها . . فتجيء الجملة بعده والنفس متلهفة لها ، مقبلة عليها في حرص ورغبة . فتقديم الضمير ليس إلا تمهيداً لهذه الجملة الهامة . . » ( حسن ، ص ١٧٧ ) ومن أمثلته : قوله تعالى ﴿ فإذا هي شاخصة أبصار الذين كفروا ﴾ ، وقوله : ﴿ إنها لاتعمى الأبصار . . ﴾ ، وقول الشريف الرضي :

هي الأيام جائرة القضايا      وملحقة الأواخر بالأوالي  
والوصف السابق الذي قدمه « عباس حسن » تذوق جمالي يعتمد على الحس الفني ، مما يؤكد أن ضمير القصة يتجاوز « التخريج » النحوي بالمعنى الدقيق إلى مجال دلالي أوسع ، كما سنرى .

١ / ٢ : الضمائر والبلاغة - إن التجاوز في استعمال الضمائر الوضعية يتوزع في الأبحاث البلاغية على عدد من فروع البديع : الالتفات - التجريد - التضمن - التوسع .

١ / ٢ / ١ : الالتفات - وصف « ابن الأثير » هذه الميزة الأسلوبية بقوله : « وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله . . . لأنه ينتقل فيه عن صيغة

إلى صيغة كالاتقالات من خطاب حاضر إلى غائب ، أو من خطاب غائب إلى حاضر ، أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل ، أو من مستقبل إلى ماضٍ . ويسمى أيضاً : شجاعة العربية . وإنما يسمى كذلك لأن الشجاعة هي الإقدام . وذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره . ويتورد ما لا يتورده سواه . وكذلك الالتفات في الكلام . فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات . ( عتيق ، ص ١٣٩ ) . ومن أمثلته ، قوله تعالى : ﴿ هو الذي يسيركم في البر والبحر ، حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها جاءتها ريح عاصف ، وجاءهم الموت من كل مكان . . ﴾ .

١ / ٢ / ٢ : التجريد - ويصفه البلاغيون بأن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك . وهو نوعان :

أ - ( التجريد المحض ) كقول الصمة بن عبدالله :

حنتَ إلى رِيّا ونفسك باعدت مزارك من رِيّا وشعباكما معا  
ب - ( التجريد غير المحض ) كقول سلمة الجعفي :

أقول لنفسي في الخلاء ألومها : « لك الويل ما هذا التجلد والصبر ؟ »<sup>(١)</sup> . ويمكن اعتباره نوعاً من المناجاة الداخلية أو المونولوج المسرحي .

١ / ٢ / ٣ : التضمين - أشار « ابن جني » إلى هذا الاستعمال بقوله :

« اعلم أن الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر ، وكان أحدهما يتعدى بحرف والآخر بآخر ، فإن العرب قد تتسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه إيذاناً بأن هذا الفعل في معنى الآخر . فلذلك جيء مع الحرف المعتاد ما هو معتاد في معناه . وذلك كقول الله عز اسمه : ﴿ أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم ﴾ وأنت لا تقول رفثت إلى المرأة ، وإنما تقول : رفثت بها أو معها . . » .

١ / ٢ / ٤ : التوسع - من الكلام السابق يمكن اعتبار التوسع مصطلحاً شاملاً لعدد من السمات الأسلوبية المعدولة عن أصلها الوضعي إلى استعمال جديد لغاية إنشائية . فهو يشمل الانتقال من الحقيقي إلى المجازي ، كما يشمل العدول في

استعمال الأفعال والحروف والضمائر.

وسيكون هدف الصفحات التالية الاختصار على دراسة: التبادل في استعمال الضمائر، محاولة منا لوصف هذا التبادل أولاً، والوصول إلى الغاية الأسلوبية منه ثانياً. وقد نحقق في تحقيق أحد هذين الهدفين فلا نملك إلا أن نردد مع البلاغيين «هكذا كانت عادة العرب في أساليب كلامهم» وتلك «عصا العميان» كما يدعوها ابن الأثير.

## ٢ - معدولات الضمائر

٢ / ١ : (أنا) محولاً إلى (أنت) - يرد ضمير المفرد المتكلم منذ بداية الشعر العربي إلى استعمالات بديلة، وخاصة في مطلع القصائد:  
- امرؤ القيس:

ألا ربَّ يوم لكَ منهن صالح      ولا سيما يوماً بدارة جلجل  
ويوم دخلتَ خدر عنيزة      فقالت: لك الويلات إنك مُرجلي  
- الأعشى الأكبر:

ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدا      وبت كما بات السليم مسهداً؟  
- علقمة:

طحابتك قلب في الحسان طروب      بعيد الشباب، عصر حان مشيب  
واستمر هذا التقليد الشعري في العصر الأموي والعباسي:  
- أعشى همدان:

طلبت الصبا إذ علاك المكبر      وشاب القذال وما تقصر  
- أبو نواس:

بادر صبحوك وانعم أيها الرجل      واعص الذين بجهل في الهوى عدلوا

وقد ترسخ هذا الاستعمال حتى وجدنا امرأة شاعرة هي الخنساء، تعبر عن نفسها بضمير المذكر:

قذى بعينك أم بالعين عوَّار      أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار؟  
وبعد بيت أو عدة أبيات يعود الشاعر إلى استعمال ضمير المتكلم استعمالاً أصولياً. فهل يكون عدول الشاعر عن (أنا) في مطالع القصائد محاولة منه لاعتباره ضميراً محايداً لا يقصد به شخص معين؟ أم هي محاولة فنية ترمي إلى دمج الوعيتين: وعي المرسل بوعي المتلقي؟

٢ / ٢ : (أنا) محولاً إلى (هو) - يستعمل هذا الانزياح على أوسع مداه في رسم الصورة الذاتية سواء في الشعر أو النثر. وهو الضمير الذي يستخدمه الكتاب المحدثون في رواية سيرتهم الشخصية، فيروون أحداثها مستخدمين كلمة «الفتى» - طه حسين في الأيام - أو «الصديق» - سامي الدهان في دروب الشوك. . ولا يمكن تحديد الوظيفة الإنشائية لهذا العدول منقطعاً عن الدور RÔLE والوضعية STATUT للشاعر أو الكاتب. وسوف نأتي بأمثلة تبين بعض هذه الوظائف دون الإحاطة بها كلها:

#### ١ - كثير عزة:

سيهلك في الدنيا شفيق عليكم      إذا غاله من حادث الدهر غائله  
ويخفي لكم حبا شديدا ورهبة      وللناس أشغال وحبك شاغله  
كريم يميت السر حتى كأنه      إذا حدثوه عن حديثك جاهله  
فالشاعر ينظر إلى تجربته مختفياً وراء «الآخر» لئلا يتناقل الناس اسمه أو يشيع حبه.

#### ٢ - العكوك:

زاد ورد الغي عن صدره      فارعوى واللهو من وطّره  
وأبت إلا الوقار له      ضحكات الشيب في شعره

ندمي أن الشباب مضى لم أبلغه مدى أشره  
ذهبت أشياء كنتُ لها صارفا حلمي إلى صورهِ

يبدأ الشاعر قصيدته بضمير الغائب ثم يضيق دائرة الرؤية فيتراجع تدريجيا إلى  
ضمير المتكلم. وهذه الفسحة الزمانية ضرورة أساسية للتأمل، وركيزة هامة  
للذكرى.

٣ - سعد بن ناشب:

عليكم بداري فاهدموها فإنها تراث كريم لا يخاف العواقبا  
إذا هم ألقى بين عينيه عزمه ونكّب عن ذكر العواقب جانباً

هذه اللقطة التصويرية معاكسة للأولى، تبدأ بضمير المتكلم ثم تنفصل عنه  
لتصف وصفا موضوعيا شخصية أخرى لها قسّات ثابتة قد يجهلها الأعداء ولكن  
الحديث عنها بضمير الغائب يوحي بقدمها ورسوخها.

وقد يجمع الشاعر بين عدد من الضمائر المعدولة عن (أنا) ليرسم صورته كما  
يتخيلها. وليس ضروريا أن يكون ذلك في مجال الفخر أو الغزل. ونأتي على ذلك  
بمثالين:

١ - أبو دلالة:

ألا أبلغ إليك أبا دلامه فلست من الكرام ولا كرامه  
إذا لبس العمامة فكان قردا وخنزيرا إذا نزع العمامه

إن دور الشاعر ووضعيته كمهرج في بلاط الخليفة سمحتا له بأن يهجو ذاته  
على اعتباره شخصا آخر. وكأنه بذلك يحمي نفسه من الآخرين ويمنح لنفسه الحرية  
المطلقة في هجائهم والنيل منهم بعد أن بدأ بنفسه.

٢ - قد تكون (الأنا) بؤرة لعدد من التحويلات المعقدة. كما في قصيدة

المتنبى:

كل خصمانه أرق من الخمر بقلب أقسى من الجلمود

جمعت بين جسم (أحمد) والسقم، وبين الجفون والتسهد

أحمد ← هو ← أنا

هذه مهجتي لديك لحيني      فانقصي من عذابها أو فزيدي  
أهل ما بي من الضنى (بطل)      صيد بتصفيف طرة وبجيد

بطل ← هو ← أنا

ولعلي مؤمل بعض ما أبلغ باللطف من عزيز حميد  
(سري) لباسه خشن القطن ومروي مرو لبس القروود

سري ← هو ← أنا

وتتبع هذه الأبيات الحكمة السائرة:

عش عزيزا أو مت وأنت كريم      بين طعن القنا وخفق البنود  
فهذا البيت موجه إلى القاريء، كما يراه الشراح. ولكن إذا وضعناه في سياقه  
التركيبى من القصيدة وجدناه موجهاً من «المرسل» إلى نفسه، ولا يصل إلى «المتلقي»  
إلا منقطعاً عن بقية الأبيات. وسنحاول إعادة كتابته:

عش عزيزا (يا أحمد) أو مت وأنت كريم (يا أحمد)  
لأعش عزيزا (أنا) أو لأمت كريماً (أنا)

هذه التحويلات كلها تقوم بوظيفة أساسية في قصيدة المتنبي هي تعظيم الذات  
التي بلغت من التضخم بحيث انفصلت عن حاملها واكتسبت وجوداً ذاتياً يدعوه  
الشاعر: أحمد أو بطل أو سري.

٢ / ٣: (أنا) محولاً إلى (نحن) - الوظيفة الأولى لانتقال ضمير المتكلم بالمفرد  
إلى الجمع هي تعظيم الذات. ونعتقد أنه بقي مقتصر على «الذات العلية» كما ورد  
في القرآن الكريم ﴿لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم﴾. ولم يستعمله الرسول  
(ص) أو الخلفاء الأوائل. فالله عندما يتحدث عن ذاته يقول (نحن)، ولم يترد مخاطبة

الناس له بضمير (أنتم) إلا في عصور متأخرة<sup>(٢)</sup>. ولا نعرف تاريخاً محدداً لعودة العرب إلى استعمال ضمير المفرد بصيغة الجمع، لكن المؤكد أن هذا الاستعمال أصبح متداولاً في الشعر الأموي وشائعاً في العصر العباسي شعراً ونثراً:

– الحارث بن خالد (ت / بعد ١٠٠ هـ):

ما ضركم لو قلتم سداداً      إن المنية عاجلٌ غدها  
ولها علينا نعمة سلفت      لنا على الأيام نجحدها  
لو تمت أسباب نعمتها      تمت بذلك عندنا يدها

– ابن زيدون:

بنتم وبنّا فما ابتلت جوانحنّا      شوقاً إليكم ولا جفت مآقينا  
ونشير إلى أن الحارث بن خالد شغل منصب والي مكة لعبد الملك بن مروان، وأن ابن زيدون ولي الوزارة والكتابة.

لكن العدول عن ضمير المفرد إلى الجمع قد تكون له وظيفة إنشائية معاكسة لا علاقة لها بالامتياز أو التكبر:

١ – الأعشى:

صدت هريرة عنا ما تكلمنا      جهلاً بأمر خليلك من تصل  
قالت هريرة لما جئت زائرهما      «ويلي عليك وويلي منك يا رجل»  
من الواضح أن الشاعر يتجنب إلى أم خالد بشتى الوسائل. فيدعوها «أم خليل» تدليلاً لها، ويدعوها «هريرة» - قطعة صغيرة - على عادة الفرنسيين اليوم. ويعيد علينا دعاءها الذي ما يزال شائعاً على ألسنة نسائنا. ويلي عليك.

٢ - العدول عن صيغة الضمير بالمفرد إلى الجمع يوحى بالوقار والثقة والاحترام المتبادل كما نراه في المراسلات الدبلوماسية والتجارية، ويفضل استعمال ضمير الجمع في الأبحاث العلمية والأدبية دليلاً على الموضوعية أو التواضع الكاذب. وانتهى الأمر بهذا العدول إلى أن أصبح لكثرة استعماله نوعاً من المسبوكات



٢ / ٤ : (أنتَ) محولا إلى (هو) - ويستعمل في مخاطبة الرؤساء وأصحاب السلطة : «لوشاء جلالة الملك لأمر بإصدار المراسيم . . .» ، «فليتفضل الأديب الفاضل باستلام جائزته . . .» وهذا شائع متداول .

٢ / ٥ : (أنتَ) محولا إلى (أنتما) - هذا العدول نادر الوقوع ، ومثلوا له بقول سويد بن كراع :

فإن تزجراني يا ابن عفان انزجر      وان تدعاني أحم عرضا ممنعا  
لكن الأبيات السابقة تؤكد ان الشاعر يخاطب رجلين أحدهما ابن عفان . ومن المفيد الإشارة إلى أن الدارجة الجزائرية والمغربية تخاطب المفرد على التثنية احتراماً وتقديراً . ولعلها لهجة عربية قديمة حجبته لغة قريش .

٢ / ٦ : (أنتَ أنتِ) محولا إلى (أنتم) - ووظيفة هذا العدول الاجلال والاحترام :

— منصور النمري مخاطبا هارون الرشيد :

إن الخلافة كانت إرث والدكم      من دون تيم وعفو الله متسع  
وكثيرا ما يعمد شعراء الغزل إلى مخاطبة المرأة بصيغة الجمع إجلالاً وتذلاً ، وهي ملاطفة مأنوسة لديهم ، كالأبيات التي ذكرناها لكثير عزة ، وأبيات العباس بن الأحنف :

إذا أنا لم أمنحك الود والهوى      فمن ذا الذي يا فوز أهدي وأمنح  
أكاتم خلق الله ما بي وربما      ذكرتكم حتى أكاد أصرح

٢ / ٧ : (أنتِ) محولا إلى (أنتَ) - إن التداخل في استخدام هذين الضميرين شائع في شعر الغزل خاصة . ويصعب التمييز أحيانا بين الاستعمال الأصولي والانزياحي ، وخاصة بعد انتشار الغزل بالذكر :

— أبو العتاهية :

يا من تفرد بالجمال فما ترى      عيني على أحد سواك جمالا  
أكثرُ من قولي عليك من الرقى      وضربت في شعري لك الأمثالا  
فأبيت إلا جفوة وقطيعة      وأبيت إلا نخوة ودلالا

ثم ينتقل الشاعر إلى ضمير التأنيث :

بالله قولي إن سألتك واصدقي      أوجدتِ قتلي في الكتاب حلالا

فلا نجد عقبة لغوية بالغة تعترض الشاعر فتلزمه بإجراء شعره على ضميرين .  
ولعلها الموضة الأدبية الشائعة في العصر العباسي دفعت بعض الشعراء إلى «التفكه»  
بالتكنية عن المرأة بضمير المذكر، أو أنها ذريعة فنية تريد الإفلات من الرتابة والإملال  
بتنوع الضمائر، وهذه الفائدة الأساسية لدى البلاغيين العرب وبسببها دعوا هذا  
العدول: الالتفات. وتكون مهمة التمييز سهلة لدى بعض الشعراء كقول العباس  
ابن الأحنف :

إليك أشكورب ما حلي بي      من ظلم هذا الظالم المذنب

فقد عرف تعلقه بصاحبته «فوز» واقتصار شعره عليها، لكن الصعوبة مع  
شعراء تغزلوا بالجنسين أو خفيت علينا تفاصيل حياتهم<sup>(٣)</sup>.

٢ / ٨ : (أنتما) محولا إلى (أنتم) - لدينا على هذا العدول شاهد فريد من  
القرآن: ﴿إن تصلحا وترجعا إلى الله فقد صغت قلوبكما﴾ حيث الجمع «قلوب»  
معدول عن المتنى .

٢ / ٩ : (هو) محولا إلى (هم) - ورد هذا العدول في القرآن: ﴿من أسلم  
وجهه وهو محسن فله أجره عند ربه ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون﴾، كذلك  
قوله تعالى: ﴿من عمل صالحا من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فلنحيينه حياة طيبة،  
ولنجزينهم أجرهم بأحسن ما كانوا يعملون﴾. ولا نجد في الشعر دليلا على هذا  
العدول، ولعله تقصير منا في البحث. ونعتقد أن المتنبى يعمد إليه بعد القيام بعدة

تحويلات ضمائية استنادا إلى الدور الذي يقوم به المرسل (المتنبي) والمتلقي (سيف الدولة) في مثل هذه الأبيات :

إذا ترحلتَ عن قوم وقد قدروا      ألا تفارقهم فالراحلون هم  
وسياق الموقف يقتضي منا قراءة جديدة :

إذا ترحلتُ عنه وقد قدر      ألا أفارقه فالراحل هو  
إذا ترحلتُ عنك وقد قدرت      ألا أفاركك فالراحل أنت  
هم ← هو ← أنت

٢ / ١٠ : (هي) محولة إلى (هم) - وهو عدول تابع لتحويل أنتِ إلى أنتم كما رأينا . ووظيفته إخفاء اسم المحبوبة خشية الافتضاح وتنزيه اسمها عن التداول :  
- العباس بن الأحنف :

أبكي الذين أذاقوني مودتهم      حتى إذا أيقظوني في الهوى رقدوا  
جاروا عليّ ولم يوفوا بمعهدهم      قد كنت أحسبهم يوفون إذ وعدوا  
وما يزال هذا الاستعمال واردا على ألسنة المعاصرين في حديثهم عن الزوجة أو البنات فيكنون عنهن بقولهن : أهل البيت ، الجماعة . . إلى آخره .

٢ / ١١ : الضمائر والتصوف - أفردنا عنوانا خاصا بالضمائر لدى المتصوفة ، لأنها ضمائر رمزية لا يمكن فهمها منقطعة عن سياقها الفلسفي . وهي وسيلة المتصوفة إلى الإيهام بامتزاج النفوس البشرية بالنفس الكلية . وقد استغلوا هذه «الشجاعة» الأسلوبية بما يتلاءم مع مفاهيمهم الروحية . وقد اعتبرنا الضمير الوضعي للدلالة على الله تعالى ضمير الغائب (هو) ، وكل ما عداه من الضمائر معدولات عنه :

(هو) محولا إلى (أنت)

- ذو النون المصري :

أموت وما مات إليك صبايبي      ولا رويت من صدق حبك أوطاري  
(هو) محولا إلى (هي)

- ابن الفارض:

تقدم كلّ الكائنات حديثُها      قديما، ولا شكل هناك ولا رسم  
وهامت بها روحي بحيث تمازجا      اتحادا، ولا جرم تخلله جرم

(هو) محولا إلى (أنتم)

ويمكن اعتباره عدولا عن أنتَ إلى أنتم، وهذه بداية لمخاطبة الله - كما نظن -  
بضمير الجمع بعد زوال شبهة التعدد:

- السهروردي المقتول:

أبدا تحن إليكم الأرواح      ووصالكم ربحانها والراح  
(هو) محولا إلى (هم)

- ابن عربي:

ومن عجب أي أحن إليهم      وأسأل شوقا عنهم وهم معي  
(هو) محولا إلى (اسم)

جری المتصوفة على مذهب شعراء الغزل الخائفين من «ذیوع السر» ويخلا به  
«المضنون به على غير أهله»، فكنوا عن الذات العلية بأسماء علم أمثال: سعاد وليلى  
وسلمى:

- السهروردي المقتول:

أشتمّ منك نسيم لستُ أعرفه      أظنّ «لمياء» جرّت فيك أذيالا  
واستبدل ابن الفارض بالذات العلية كلمة (ولاها) أي ولاءه لمحبوته:

منحت (ولاها) يوم لا يوم قبل أن      بدت عند أخذ العهد في أوليّتي  
فنلت (ولاها) لا بسمع وناظر      ولا باكتساب واجتلاب جبلة

وقد لخص ابن عربي مذهب المتصوفة ورموزه الغنوصية بقوله:

فاصرف الخاطر عن ظاهرها      واطلب الباطن حتى تعلمها

\* \* \*

هذا ما وصل إليه علمنا من التبادلات بين وظائف الضمائر وغثلها بالجدول

التالي:

أنا ← أنت - هو - نحن .

أنت ← هو - أنتم - أنتم .

أنت ← أنت - أنتم .

أنتم ← أنتم .

هو ← هي - أنت - هم .

هي ← هو - هي .

من المقارنة بين الضمائر الأصولية بجدول معدولاتها يمكن ملاحظة التوسع الهائل الذي عمدت إليه اللغة العربية على مدى العصور . فلا يمكن فهم الضمائر وتحديد وظائفها إلا بالنسبة إلى دور المشاركين في العملية اللغوية ، ومعرفة وضعيتهم الزمانية والمكانية ، وسياق منطوقاتهم الاجتماعية والثقافية . ولا نستطيع فهم النص الأدبي دون الاعتماد على علم الدلالة *Sémantique* الذي يمنحه معناه الحقيقي .

إن العدول في استخدام الضمائر برنامج أسلوبي يخطط له المرسل ، وليس مصادفة لغوية مجانية . لذلك ينبغي رصد كل التبدلات الطارئة على مسيرة الضمائر ، ومعرفة قدرتها على التوصيل والتعبير ، ومدى نجاحها أو اخفاقها في الوصول إلى الأهداف المرسومة لها . وقد رأينا أمثلة من (أنا) المتنبئ التي تنكرت بمختلف المظاهر اللغوية . كما أن ضمير (هو) قد احتواه التصوف احتواء بفضل ما حمله أصحابه من طاقات تعبيرية وقوى روحانية تجاوزت بمراحل شاسعة وضعيته الأصلية كعلامة لغوية . ويكفي أن نسمع صرخة أحدهم (يا هو) في لحظة التجلي لندرك الأبعاد الحقيقية لهذا الضمير .

«وليست اللغة - كما كتب عبدالفتاح الديدي - استخداما للرمز بقدر ماهي

تميز للاختلافات بين الدلالات . . ولهذا تتكون اللغة وهي تقوم بتكوين نفسها، ويتم تكوينها عن طريق المشاركة الشعورية وعن طريق تداخل الذوات في تقاربها عند الأشياء المتفق عليها، ولا يصلح لها تكوين بغير أفق وبغير مستوى . . فمن شأن الدلالات نفسها أن تبعث الحياة في الكلام . وتوقفها عند مرحلة معينة معناه الاختصار على قدرة معينة» (ص - ٢٣١).

لقد أصبحت إشكالية العدول في الضمائر والأفعال محور الكثير من الأبحاث الفلسفية والمقاربات اللغوية والنقدية والأسلوبية . وانصرف التساؤل إلى موقع الفرد في العملية اللغوية وعلاقته بالآخر بعد النقد الشديد الذي وجهته الفلسفة الظواهرية إلى «الكوجيتو» الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود).

كما اهتم النحاة وعلماء الألسنية بقضية الضمائر من حيث نشأتها واشتقاقها ومدى دلالتها على الأشخاص الناطقين بها . ولا يكاد يخلو مؤلف ألسني من دراسة للضمائر وعدولها وعلاقتها بالأشخاص والأحداث .

ولعل أوضح انعكاس للحوار المحتدم بين الفلاسفة والألسنيين والنحاة يتجلى في النقد الأدبي الحديث الذي ربط مسيرة النص الروائي بتطور الضمائر . ويشير «بارت» إلى هذا المعنى بقوله:

«يمتزج تاريخ الإنسان لدى الكثير من الروائيين الجدد بمسيرة الصرف . فالإنسان / الكاتب بانطلاقه من (أنا) الشكل الذي ما يزال الأكثر ملاءمة للاختفاء، قد اكتسب شيئاً فشيئاً حقه في ضمير الغائب، مرتبطاً بتحول الوجود إلى قدر، ومناجاة النفس إلى رواية» (ص ٣٠).

\* \* \*

أردنا بهذه الدراسة لفت النظر إلى دور الضمائر في فهم النص الأدبي، وأوجزنا الإشارة إلى الجوانب المعرفية الذي يدور فيه النقاش حول هذه الإشكالية لدى النقاد والمفكرين . ولا بد لنا من الاعتراف بقصور هذه المحاولة وضيق مجالها الإجرائي . ولا

نطمح في تجاوز حدود الإمكانية لثلا نقع في التعميم العشوائي قبل الحصول على نتائج دراسات أخرى ماثلة قد تؤكد نتائجنا أو تلغيها أو تعدلها بعض التعديل .

## الهوامش

- (١) ترى الألسنية السلوكية أن «اللغة عادات لفظية تمارس وراء أبواب مغلقة هي الشفاء» . واعتبر «بلومفيلد» : «أن الحديث إلى النفس هو التفكير ذاته» .
- (٢) ذكر «كريسو» أن الكاثوليك يخاطبون الله بضمير الجمع بينما يخاطبه البروتستانت بالمفرد ( ص ١٠٣ ) وسوف نرى أن الصوفية استخدموا صيغة الجمع في مخاطبة الذات العلية .
- (٣) من اللهجات الطريفة المعاصرة اللهجة التونسية الدارجة ولهجة شرق الجزائر حيث تخاطب الذكر بضمير التأنيث فيقولون للرجل : أنت .

## المصادر والمراجع

### العربية

- ١ - حسن (عباس)، «النحو الوافي»، دار المعارف بمصر، ١٩٦٠ .
- ٢ - الحصري (أبو اسحاق)، «زهر الآداب وثمر الألباب»، ت : مبارك، بيروت، ١٩٧٢ .
- ٣ - الديدي (عبدفتاح)، «القضايا المعاصرة في الفلسفة»، القاهرة، ١٩٦٧ .
- ٤ - عتيق (عبدالعزیز)، «في البلاغة العربية»، بيروت، ١٩٧٠ .

### الأجنبية

- 1 - BARTHES (R.), «Le degré Zéro de L'écriture», Paris, Seuil, 1972.
- 2 - CRESSOT (M.), «Le style et ses techniques», Paris, PUF, 1976.
- 3 - GUIRAUD (P.), «Essais de stylistiques», Paris, Klincksieck, 1969.
- 4 - LYONS (J.), «Sémantique Linguistique», Paris, Larousse, 1980.

# ماهية الانطباعية؟

## من كتاب الانطباعية

تأليف: موريس سيرولان  
ترجمة: د. يوسف أبوبكرابي

الانطباعية هي الاسم الذي أطلق على مدرسة في الرسم تطورت أو غنت في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وهي تدل على نظام في الرسم يقوم على تعيين الانطباع ببساطة ونقاء كما كان قد شُعرَ به حسيًا، إن الفنان الانطباعي هو «الفنان الذي نوى أو حدد لنفسه أن يقدم الأشياء حسب انطباعاته الشخصية دون أن يهتم ذاته بالقواعد المقبولة عموماً».

( ١ )

### الرؤية الانطباعية: الموضوع

إن هذا التعريف يشير في الحال إلى أن هذا الرسم ليس عقلياً إطلاقاً. إنه يتمسك بتمثيل انطباع الرسام، أي ما معناه «بتمثيل تقريبي للنتيجة الملفوظة الناجمة



عن فعل الأشياء الخارجية على أنظمة أو أعضاء الحواس» إنها رؤيته المميزة التي سيجهد نفسه لتقديمها على القماش وليس ما يعرف كينونته من الأشياء، وليس ما علمته إياه دراسته. كيف لنا أن لا نفكر هنا بمقولة «جيد»: «كل معرفة لم يسبقها احساس لا جدوى لها عندي»؟ (الأطعمة الأرضية، ص ٣٥). إن هذه الرؤية المتجددة دوماً هي غرض الإضاءة، وتعددياتها، التي ستغدو الموضوع الحقيقي للوحة. إن المشهد أو المنظر سيتقدم على أي شكل آخر في الرسم، سواء كان دينياً، أسطورياً أو تاريخياً.

ولكي يرسموا هذه الطبيعة التي هي موضع اهتمامهم الرئيسي، فإن الفنانين عندئذ سيشغلون في الهواء الطلق على النموذج. وسوف لن يحققوا دراسات من أجل لوحة نفذت عقب ذلك في الرسم كما كان يفعل ذلك من قبل «كوروت» (Corot) أو «دوبيني» (Daubigny)، ولكن سينهون اللوحة أو ينجزونها - وإن أصالتهم الكبيرة تكمن في ذلك - في المكان ذاته وفي أسرع ما يمكن بما أن الطبيعة متغيرة وعلينا ألا ننسى أن الأمر يتعلق بالامساك بانطباع عابر.

من ناحية أخرى إنها الجوانب الأكثر قابلية للزوال، الأكثر خاطفية هي التي ستجذب الفنان بشكل خاص: إنها البحر وآفاقه المتحركة، السماء وغيومها المتقلبة، الشمس وذبذبتها، الدخان وخفاياه، أو دقائقه. كل ما هو انعكاس، وبشكل خاص العنصر السائل، يلفت في المقام الأول انتباههم. وأخيراً انهم ينجذبون إلى الثلج وألعا به التقرحية الصدفية المنبثقة عن تحلل النور على أشكال أقواس قزح صغيرة.

إن أي رسام قبلهم لم يعط اطلاقاً للطبيعة صورة حية وبراقة وصادقة على منوالهم، في الوقت الذي لم يكن فيه التصوير يقف إلا في محاولاته الفورية الأولى بالأسود، فإن عينهم، أي الرسامين، التي كانت تتمتع بحدة بصرية، عرفت أن ترى ما لم يكن يتجرأ شخص على تثبيته على لوحة.

وبتقديمهم ما هو عابر في جوهره، فإن الرسامين سيكونون قد اقتيدوا لاحقاً إلى تنفيذ «سلاسل» أو «مجموعات» حيث تتابع التحولات في ظل أو موقع في ساعات مختلفة من النهار. لكن هذه المجموعات حيث يريد الفنان أن يبرهن على

هذه التحولات المفروضة بفعل الضوء، سوف لن تلبث أن تصبح نظاماً من حيث التلقائية أو العضوية - إحدى المميزات الأساسية أو الجوهرية للانطباعية المتولدة - ستغيب في أقرب وقت .

## ( ٢ )

### التقنية

ولهذه الطريقة الجديدة في الرؤية ، كان قد توجب أن يكون هناك أسلوب جديد للرسم . إن الفنانين سوف لن يقدموا قط الأشكال أو الصيغ كما يعرفونها ، وكيف تكون ، ولكن كما يرونها تحت الفعل المشوّه للاضاءة . وعليه فانهم يهجرون بضعة من المبادئ التقليدية أي الموروثة للفن المختص بالرسم والتصوير .

إن الرسمة ذات الحدود التي تضع معالم الشكل مقترحة الحجم قد نفيت أي أبعدت . وإن المنظور لم يعد قائماً على قواعد الهندسة ولكنه محقق ، في الخطوة الأولى نحو خط الأفق ، وذلك بانحدار الأصباغ والنبرات الذي يدفع بذلك المجال والحجم . من ناحية لنحدد كما فعل « سينيّاك » « Signac » من قبل بالصيغ أو الظل نوعية لون ما ( على سبيل المثال بالنسبة للألوان الزرقاء : أزرق ماوراء البحار ، أزرق الكوبلت ، أزرق بروسيا ، أزرق سماوي ، الخ . ونعني بالنبرة درجة كثافة الصيغ أو اللون ، من الغامق جداً ، وكل لون إذن يمر عابراً بمجموعة من النبرات .

إن الرسامين يهملون عندئذ أيضاً اللون الفاتح - الغامق وتناقضاته العنيفة . إن كل شيء عندهم هو تفرد أو فارق دقيق والظلال تكون دائماً ملونة بالانعكاسات . إنهم يستبعدون إذن من مجموعة ألوانهم الألوان السوداء ، الرمادية ، البنية ، الأرضية ويفضلون الزرقاء ، الخضراء ، الصفراء ، البرتقالية ، الحمراء ، البنفسجية . إن هذه الألوان سيستخدمونها في معظم الأحيان حسب تقنية المزج العيني : لوانان نقيان موضوعان على اللوحة - وليساً مخلوطين أو ممزوجين بصورة خضائية على لوحة الألوان - وانها عين المشاهد عندئذ ، التي تعيد تشكيل اللون المطلوب من قبل الرسام .

وهكذا فإن البنفسجي على سبيل المثال سيكون مقترحاً عن طريق لمسات صغيرة فوق بعضها . . . من الأحمر والأزرق . إن هذا التقسيم للنبرات يعبر بإعجاز عن تجزؤ الانعكاسات في الماء ، لكن الانطباعيين سينشرونه على كافة عناصر المنظر أو المشهد ، حتى الأكثر صلابة منها .

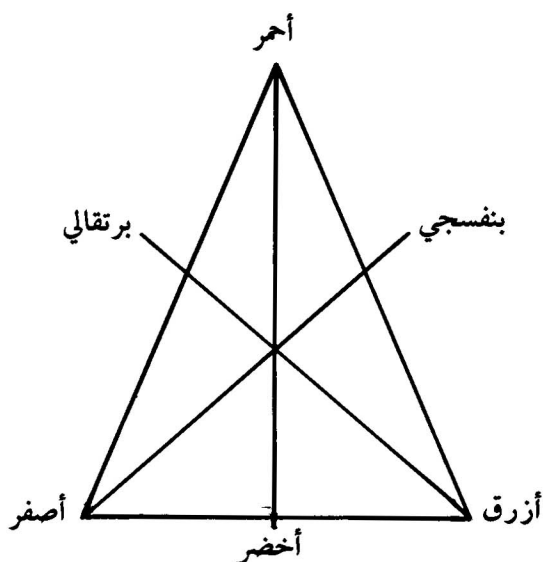
ولكي يفهم هذا التعريف أو المفهوم لتوظيف الألوان ، لنذكر باختصار بنظريات « شيفرو » « Chevreut » ( ١٨٣٩ ) التي سيطورها لاحقاً « هلمهولتز » « Helmholtz » ( ١٨٧٨ ) و « أو . إن . رود » « O.N.Rood » ( ١٨٨١ ) .

إن تركيب الظل الشمسي هو التالي : البنفسجي ، النيلي ، الأزرق ، الأخضر ، الأصفر ، البرتقالي ، الأحمر ، أي أنه يتكون من سبعة ألوان ، لكن النيلي لكونه نوعاً من الأزرق ، فإن عددها يصبح في الواقع ستة ألوان . ثلاثة منها تدعى أولية ، أساسية أو محركة : هي الأزرق ، الأحمر ، الأصفر . ثلاثة تدعى أو تسمى مزدوجة أو ثنائية أو ممزوجة ، هي : الأخضر ، البنفسجي والبرتقالي ، هذه الثلاثة الأخيرة تنتج عن مزج لونين أوليين أو أساسيين : أزرق + أصفر = أخضر ، أزرق + أحمر = بنفسجي ، أحمر + أصفر = برتقالي .

إن كلاً من ثلاثة الألوان الثنائية أي المزدوجة هو التكملة أو المكمل للون الأساسي الذي لا يدخل في تركيبه : فالأخضر هو المكمل أو التكملة للأحمر ، والبنفسجي هو التكملة أو المكمل للأصفر ، والبرتقالي هو مكمل الأزرق .

إن الخطوة أو الرسم التالي ، الذي كان قد استخدمه من قبل « أوجين دولاكروا » يلخص بوضوح هذه النظرية





وإن مبدأ آخر اكتشف من قبل الفيزيائيين يشير إلى أن : كل لون يميل إلى التلون من مكمله للمجال المحيط . وينتج عن ذلك أن لون شيء ما يصبغ دوماً على نحو خفيف من المكمل للون الشيء : وعلى ذلك فإن أحمر سيري ظله يتلون بالأخضر ، وهذا الأخضر سيكون مختلفاً حسب صبغة الأحمر .

ولنصف أخيراً أنه وفقاً لقانون التضاد المتزامن أي المباشر للألوان والمذكور من قبل « شيفرو » ، فإن لونين تكميليين ( أخضر وأحمر على سبيل المثال ) أولونين تكميليين مزدوجين ( بنفسجي وأخضر ) يتفاعلان ويصبحان أكثر كثافة أو تركيزاً عندما يتكدسان ، في حين أنهما يتلاشيان إذا ما مزجا بصورة تخضيبية أو تلوينية . إن اللون الإضافي لكل واحد من الألوان المتكدسة فوق بعضها يؤثر في الواقع على اللون الآخر . في حالة لونين إضافيين ، أخضر وأحمر على سبيل المثال ، إن تكميلي الأحمر - الأخضر يؤثر على الأخضر ويزيد كثافته أو تركيزه ، كما أن تكميلي الأخضر - الأحمر - يتفاعل وبنفس الطريقة مع الأحمر . وفي حالة اللونين المزدوجين ، البنفسجي والأخضر على سبيل المثال ، فإن تكميلي الأخضر - الأحمر - يؤثر على البنفسجي - الذي يصبح أكثر احمراراً ، وإن التكميلي للبنفسجي - الأصفر يؤثر على الأخضر الذي يغدو أكثر اصفراراً .

إن البنفسجي والأخضر ، اللذين يشتملان كلاهما على الأزرق ، يصبحان أقل زرقة : وإن خضابين أو لونين يحتويان على نفس اللون النقي أو الخالص يريان هذا اللون يهدأ عندما نكدسيهما فوق بعضهما .

إن هذه المبادئ الثابتة علمياً ، قد خمن الانطباعيون بالفطرة أو الغريزة جوهرها ولكنهم لم يطبقوها اطلاقاً بصورة صارمة ، إنهم في فهم بكل عفوية - كما قال « كلود مونه » « Claude Monet » كانوا كما العصفور في لحظة غناء - كانوا يأبون بل ويأنفون وينفرون من النظريات المتبعة بصورة منهجية كما ، يفعل فيما بعد الانطباعيون الجدد .

ألم تعطهم أفضل لوحاتهم الملونة النابضة بالحياة والضوء الحق في تصرفاتهم ؟ إنه ليس بمقدورنا أن نلخص في بضعة أسطر الرؤية والتقنية الانطباعيتين خيراً مما فعل « جول لافورغ » « Jules la Forgue » في المتفرقات التي جمعت بعد وفاته ( ١٩٠٣ ) ، تحت عنوان : نقد الفن ، الانطباعية .

## الأصل الفيزيولوجي أي الفسجلي أو الوظائف في للانطباعية - الحكم السبقي على الرسم -

طالما أنه متفق عليه أن الابداع أو الأثر الصوري ينبع من العقل ، من النفس فانه لا يفعل ذلك إلا بواسطة العين ، إذن فالعين أولاً ، تماماً كما الأذن في الموسيقى . إن الانطباعي هو رسام عصري أو عصرائي ، ملهم من العين باحساس خارج عن نطاق المؤلف أي خارق للعادة ، ناسياً اللوحات التي جمعتها المتاحف عبر العصور ، ناسياً التربية البصرية أي النظرية للمدرسة ( رسم ومنظور أو احتمال ، لون ) وبتحكم العيش والمشاهدة بصراحة وبيدائية في المشاهد المضيئة أو الوضاعة في الهواء الطلق ، أي خارج الرسم المضاء على درجة ٤٥ ، سواء كان ذلك في الشارع ، الريف ، الدواخل ، تمكن من أن يكون لنفسه عيناً طبيعية ، أي أن يرى بصورة طبيعية وأن يرسم بسداجة أو بساطة كما يرى ( ص ص ١٣٣ - ١٣٤ ) .

## العين الأكاديمية والعين الانطباعية - تعددية الألوان -

في مشهد يغمره الضوء ، وتشكل فيه الكائنات مثل ترميديات تدرجية ملونة باللون الرمادي ، حيث لا يرى الأكاديمي إلا الضوء الأبيض ، في الحالة المنتشرة ، فان الانطباعي يراها مغمورة كلها ، ليس بابيضاض ميت ، ولكن بألف معركة خفاقة ، بتحلات منشورية . حيث لا يرى الأكاديمي إلا الرسة الخارجية منغلقة على النموذج ، إنه يرى الخطوط الحقيقية الحية بدون شكل هندسي ولكن مبنية من ألف لمسة غير منتظمة ، والتي تقيم الحياة من بعيد . وحيث يرى الأكاديمي الأشياء واضحة نفسها ضمن خططها المنتظمة الخاصة بها حسب هيكل يصغر على رسة نظرية خالصة ، فانه ، أي الانطباعي ، يرى المنظور القائم بألف لا شيء من النغمات واللمسات ، بواسطة التنوعات في الحالات التلوينية تبعاً لخطتها غير المتحركة لكنها محركة .

باختصار ، إن العين الانطباعية هي العين الأكثر تقدماً في التطور الانساني ، والتي قد جعلت بل وأمسكت بالتركيبات أو التوليفات من الفروق المعروفة الأكثر تعقيداً .

إن الانطباعي يرى ويرد الطبيعة أي يرسمها كما هي ، أي فقط بشكل ذبذبات ملونة . لا رسة ، لا ضوء ، لا نموذج ، ولا منظور ، ولا فاتح - غامق ، حيث التصنيفات الطفولية : كل هذا ينحل في الواقع في ذبذبات ملونة ويجب أن يحصل عليه على اللوحة فقط بذبذبات ملونة ( ص ص ١٣٦ - ١٣٧ ) .

( ٣ )

### توافقات أو تطابقات بين الرسم ، والأدب ، والموسيقى

الانطباعية ، هذا التأشير السريع للانطباع الهارب ، هذا النصر للاحساس

على المفهوم القياسي - إن الـ « أنا أحس إذن أنا موجود » لـ « جيد » أخذت مكان « أنا أفكر إذن أنا موجود » للديكارتية الكلاسيكية - إن المهتمين بالأدب والموسيقيين تبناها على أثر الرسامين الذين فتحوا لهم الباب أي السبيل . إن الألوان ، والكلمات ، والأصوات ، تخدم إذن الفنان لكي يترجم الأحاسيس التي يشعر بها الانسان ، إن الموسيقي والشاعر يصرحان ما يحسان به والرسام يقترح الموسيقى للأشياء .

وفي مقطوعة الفن الشعري لـ « فيرلين » ، والتي كتبت سنة ١٨٨٤ يقول :

قبل كل شيء هي الموسيقى  
ولهذا أفضل العزف المنفرد  
لأنه أكثر غموضاً  
وأكثر قابلية للذوبان في الهواء  
لا شيء يثقله أو يطرح عليه  
لأننا نريد أيضاً الظل الدقيق  
وليس اللون ، لا شيء سوى الظل الدقيق

إن هذه المقطوعة ، يمكن أن تتوجه إلى الرسام ، كما يمكن أن توجه للشاعر .  
إن الفروق أو الظلال الدقيقة للون ، هذه الدقة أو اللطافة ، أليس هي ما هو خاص  
بالرؤية الانطباعية ؟

إن « كلود دويبيسي » قد اعترف بهذا التفسير للصيغ المختلفة للفن عندما كان  
قد كتب : « لا شيء أكثر موسيقية من غروب الشمس . » .

إن الشعراء والمهتمين بالأدب يستعيرون من الرسامين موضوعاتهم المفضلة . .  
أو الأثرية ، فهم أيضاً يغنون الماء ، الضوء ، التموجات ، الانعكاسات ،  
الريح . . . « إن ما خلق فرحتي في ذلك اليوم » قال « أندريه جيد » : « أسأكتب  
وستفهمني إن قلت لك بأن ما سأكتبه هنا ليس إلا تمجيذاً أو تعظيماً للنور؟ كنت  
جالساً في تلك الحديقة ، لم أكن أرى الشمس ، ولكن الهواء كان يلعب من النور أو  
الضوء المنتشر كما لو أن زرقاء السماء كانت قد أصبحت سائلاً وكانت تهمني مطراً ،

نعم ، كان يوجد هناك حقاً موجات ، دوامات من الضوء على غشاء الشرارات كالقطرات ، نعم في ذلك الدرب أو المعبر العظيم حقاً كدنا نقول إنه يسيل من النور ، وإن أزياداً أو أثباجاً مذهبة كانت تمكث على أطراف الأفنان ، بين هذا الجريان للأشعة . » ( الأغذية الأرضية ص ص ٥٤ - ٥٥ ) .

غير أن « مارسيل بروسٲ » Marcel Proust هو الذي يمثل على نحو أفضل الانطباعية الأدبية ، حينما يصف منظراً ، أو بصورة أدق عندما يعبر عن أحاسيسه أمام مشهد ما ، إنها لوحة انطباعية تنبثق أمام أعيننا : « كانت الشمس قد غابت والبحر الذي كنا نلمحه من خلال شجيرات التفاح كان خبازي اللون ، خفيفاً كأكاليل ذابلة وثابتة كالتأسفات . غيمات صغيرة زرقاء ووردية كانت تعوم على الأفق ، وخطط سوداوي من أشجار الحور كان يغوص في الظل مطأطىء الرأس في نجمية كنسية ، والأشعة الأخيرة ، كانت تصبغ أغصانها دون أن تمس الجذوع ، معلقةً على تلك الدربزينات من الظل أكاليل من النور . . . » ( الملذات والأيام ، الطبعة ٤٩ ، ص ٣٣ ) .

وإنه أي بروسٲ ، يستعير من أكثر من رسام انطباعي ، خاصة من كلودمونه ورنوار ، وذلك في مجلداته التالية : « في البحث عن الأزمان الخوالي » ، « والملاح الرئيسية لشخصية الرسام « الستير » Elstir » حيث يقول : « غير أنه كان بإمكانني أن أميز جاذبية كل واحد من « اثار الستير » كان يشتمل على نوع من استحالة الأشياء المقدمة ، مشابه لما نسميه في الشعر « استعارة أو مجازاً » وإنه إذا كان الرب . . . قد خلق الأشياء مسمىاً ايها ، فانه أي « الستير » بنزع اسمها عنها ، وباعطائها اسماً آخر كان يخلقها من جديد . . . لكنها اللحظات النادرة التي نرى فيها الطبيعة شعرياً كما هي ، وإنه من كل ذلك كان قد تشكل تراث « الستير » . إن واحدة من كنياته ومجازاته الأكثر شيوعاً في بحرياته ( أي لوحاته ذات الموضوعات المتعلقة بالبحر ) التي كانت لديه في تلك اللحظة ، كانت تماماً هي تلك التي تقارن الأرض بالبحر ، كانت تحذف من بينهما كل حدٍ . لقد كانت المقارنة مكررة ضمناً في ذات اللوحة ودونما كلل أو ملل ، وتلك المقارنة هي التي كانت تدخل فيها هذه الوحدة القوية المتعددة الأشكال . . . » .



إن بروست يعرف بدقة تامة الفن الجديد : « إن السطوح والحجوم هي في الواقع مستقلة عن أسماء الأشياء التي تفرضها عليها ذاكرتنا عند اعترافنا بها . . . كان « الستير » يجهد نفسه لكي ينتزع ما كان يعرفه عما كان قد أحس به . إن جهده في معظم الأحيان كان منصباً على تذويب تلك المجموعة من البراهين التي نسميها رؤية . » .

إن الموسيقى نفسها تكابد عدوى هذا الجو الانطباعي ، « إن أميل فويرموز » يشير إلى أن دوييسي كان وبصورة معجزة قد انسجم أو تطابق مع معيار النغم للرسامين المستبسلين في سبيل غزو أو فتح تدريجي للنور ، الذي يعتبر عنصراً مهماً في كلامهم أو لغتهم . هذا الفتح كان قد قادهم إلى توظيف « البناء المصغر » . إن دوييسي كان قد ذهب بصورة نظرية أو غريزية مثلهم ، لممارسة كل أشكال التقسيم ، التجزئة ، والتحليل للأصوات والرنات ، بسبب ذوقه أو ميله « للعزف الرباعي المقسم » ، ولأن الخافضات الصوتية في الآلة الموسيقية تجيب أو تلي نفس الحاجة الصورية للتفرع أي تحلل الألوان . لقد قربنا للرسامين الذين اكتشفوا المشهد الأخاذ للتموجات الجوية التي تحيي ألوان ما قد ضحى به من ذلك المشهد من وضوح وتحديد للتعرجات الخطية . إن خصومهم أي خصوم الانطباعيين كانوا يتهمونهم بجهل الرسم ! وإن دوييسي قد عرف نفس سوء الفهم ، ولنفس تلك الأسباب : لقد أعلن في معظم الأحيان ، وبحماسة « أن موسيقاه كانت ترميدية أبدية ، من حيث أن كل خط لحني كان غائباً . » وأن ليس عناوينه فقط هي في عداد آثاره التي لم تقترح ما شاء الرسامون أن يقدموه : غيمة ، ظلمات سنة ١٨٩٨ ، نظرات إجمالية ، حداثق تحت المطر ، رشحات سنة ١٩٠٣ ، البحر ، من الفجر حتى الظهر على البحر ، ألعاب الأمواج ، حوار الريح والبحر سنة ١٩٠٥ ، انعكاسات في الماء ، صور سنة ١٩٠٥ - ١٩٠٧ ، خطى على الثلج ، أشرعة ، مقدمات كتاب سنة ١٩١٠ ، ضبابات ، مقدمات كتاب ، سنة ١٩١٣ .

إن « جابريل فوري » ، هو أيضاً ، قد مارس فناً بارعاً ، نقياً محصاً ، فقد عرف كيف يتناول أو يتطرق للبحر ، الأمواج ، الغيوم والريح ، بموسيقا تكاد تكون النغمة فيها محسوسة أو مدركة دون إهمال للفروق الدقيقة .

( ٤ )

## ميلاد كلمة انطباعية

إنه صحفي مغمور ، يدعى « لوي لوروا » كما يروى ، أول من أصَّل أو استعمل كلمة انطباعية « Impressionisme » ، إنها عنوان المقالة التي كتبها ، في جريدة ( Le Charivari ، الجلبة أو الضوضاء ) وذلك في ٢٥ نيسان سنة ١٨٧٤ ، حيث كان قد عقد معرض للانطباعيين ، في تظاهرة فنية للجمعية التعاونية للفنانين الرسامين ، النحاتين النقاشين ، الخ ، تلك التظاهرة وذلك المعرض أقيما ونظما في مشاغل أو مراسم المصور « نادار » « Nadar » في البناية ٣٥ في بولفاردي كابوسين ، من ١٥ نيسان إلى ١٥ ايار من نفس السنة ، ولكن لماذا هذا التعبير ؟ إنه قد استلهم من عنوان لوحة كانت معروضة لـ « كلود مونه » بعنوان : انطباع ، شمس مشرقة ( متحف مارموتن باريس ) . إن استخدام كلمة الانطباعيين في فم قلم لوي لوروا ، لم تكن قد استخدمت سوى من أجل تأكيد احتقاره لأولئك الفنانين الذين كانوا قد تخلوا عن أدوات أو وسائل التعبير التقليدية للرسم لكي يترجموا على نحو أفضل انطباعهم المرئي . في الواقع إنها لم تكن هذه هي المرة الأولى التي كانت قد استخدمت فيها كلمة انطباعية للتعبير عن هذا النمط أو الأسلوب الجديد في الرسم . إن نص ذكريات أنتونن بروسست التي كرسها أو كتبها عن « ادوار مانه » والتي نشرت في المجلة « البيضاء » ، كانت قد درست من قبل السيد « لوي ديميه » الذي وجد فيها هذه الجملة جد المثيرة للاهتمام : « إن تعبير الانطباعية جاء ليس كما كتب « بن ايديث » « Benedite » من لوحة لكلود مونه عرضت تحت عنوان : انطباع ، ولكنه ولد خلال مناقشاتنا في سنة ١٨٥٨ . »



# قراءة جديدة



## الديانة اليونانية القديمة

بقلم: د. رأفت سيف

عندما نتناول بالتحليل والتأويل ديانة الأغريق ، يجب علينا أن نستبعد من أول الأمر الكثير من الصفات التي نغفل بطبيعتها إلى ربطها بهذه الكلمة أي الديانة .

وأن ما يستأثر بعقولنا عادة عندما نتحدث عن الديانة اليونانية القديمة ليس إلا مجموعة من النظريات تغلب عليها كثرة أو قلة صنعة « الميتافيزيقا » صيغت في صورة عقيدة تشرف عليها منظمة لا دخل للدولة فيها . . . والحقيقة التي يجب ألا تغيب عن أذهاننا عن دراستنا لهذه الديانة أنها ليست في شيء مما نزع . فلم يكن هناك ما يشبه الكنيسة مثلاً أو مذهب أو ناموس إلى غير ذلك ، هذا بالرغم من وجود كهنة ، لكنهم ليسوا سوى موظفين من موظفي الدولة عينتهم لإداء بعض الشعائر الدينية .

ولم يكن هناك فرق كبير بين الكهنوتي وغير الكهنوتي ذلك الفرق المعروف لنا أو كذلك بين الشعر والعقيدة . وكيفما كانت طبيعة الديانة الأغريقية أو الصورة التي

ظهرت فيها فهناك على أية حال أمر واضح لا يختلف عليه اثنان ، وهو أن هذا الأمر يختلف كل الاختلاف عما تعودنا أن نقرنه بهذه الكلمة . فإذا كان الأمر كذلك فما طبيعة هذه الديانة ؟ ليس من العسير الإجابة على هذا السؤال ، ذلك انها كانت عبارة عن عبادة الالهة : زيوس كبير الالهة ، ابولون اله الموسيقى والفنون ، أثينة ربة الحكمة ، وغيرهم ، حيث لا يجهل أحد أسماءهم أو تاريخهم .

## علم الأساطير

ولكن الصعوبة هي كيف لنا أن نتحقق مما كانت تتضمنه عبادة أولئك الالهة ؟ فالوصول إلى استنتاج شيء في عبادتهم لمن الصعوبة بمكان . ولكي نفهم أن علم الأساطير ، الذي نعتبره مجموعة من الخرافات ، كان بالنسبة للاغريق حقيقة فاعله ، وهم على حق في ذلك إلى حد بعيد لأنه ليس ثمة ظاهرة طبيعية أو ظاهرة من ظواهر الحياة الانسانية تأبى تفسيراً أسطورياً أو لا تستدعى مثل ذلك التفسير . وكل المحاولات التي بذلتها مذاهب الميثولوجيا المقارنة - على اختلافها - لتوحيد الأفكار الاسطورية ، أي إلى ردها إلى نموذج موحد ، قد انتهت إلى الاخفاق السريع . لكن على الرغم من هذا التنوع والاختلاف في طبيعة الاسطورة فان وظيفة خلق الاسطورة لا تقتصر إلى تجانس حقيقي . . . ومهما يكن من شيء فان وضع « نظرية » للاسطورة أمر مثقل بالصعوبات منذ البداية لأن الاسطورة ليست « نظرية » في معناها وجوهرها وهي تتحدى مقولاتنا الفكرية الأساسية ، ومنطقها ، إن كان لها منطق ، لا يقاس بكل أفكارنا عن الحقيقة التجريبية أو العلمية . غير أن وحدة أسلوب النظر الهادف ضمن الاسطورة اكتسبت مبررات وجودها الموضوعية من الواقع الاجتماعي ، الذي ساد فترة التطور للمجتمع الاغريقي ، هذه الفترة التي قامت بشكل عام وجوهري على اقتصاد الكفاف أو الحاجة المباشرة ، وبالتالي على ضرورة ممارسة عمل جماعي مشترك .

ومع أن سير الالهة هي من ابتداء الشعراء<sup>(١)</sup> إلا أن هؤلاء كانوا يدركون أنهم

إنما يصنعون فقط ما كانوا يعتقدونه ويعتقده كل اغريقي بأنه حقيقة ثابتة . على أن هذا الاعتقاد يشير إلى فرق جوهري بين تصور الاغريق أو بالاحرى بين شعورهم ، وبين تصورنا وشعورنا نحن اتجاه هذا العالم . . . هذا الشعور هو الذي نريد أن نتفهمه حينما نسأل ماذا كانت تعنى العقيدة في الالهة عند الاغريق ؟ ربما كانت الاجابة على هذا السؤال شيئا مستحيلا ولكن عندما نحاول أن نتصور طبيعة التفكير عند الانسان البدائي فان أول ما يلفت النظر هو ذلك الخوف وتلك الحيرة اللذان كانا يتتابانه عند مواجهته لقوى الطبيعة . . . ذلك الانسان البدائي الذي لا مأوى له ، الأعزل من السلاح ، كان يعيش دائما تحت رحمة هذه القوى والتي كانت بالنسبة له شيئا مهولا وغريبا عنه ومعاديا له . . . فالنار تحرق والمياه تغرق والعواصف تعصف وتدمر . قد تكون هذه القوى رحيمة رؤوفة به بعض الأحيان لكن رحمتها لاتدوم ولا تخلص من الضرر . على أية حال كان عليه أن يجابهها ويقف منها موقف الحذر سواء كانت في عونته أو معادية له . . . إلى أن توصل إلى تفسير فوصفها أنها « شيء يشبه نفسى » . فقد ظن أن كل قوة طبيعية ماهي إلا كائن روحاني تجسد في شكل سماء مثل زوس وفي شكل أرض مثل ديميتر وفي صورة بحر مثل بوسيدون . . . ومن جيل إلى آخر وفي اطار هذه التشكيلات تعددت هذه القوى وبزغت إلى النور ك شخصيات عادلة وحازمة في ذات الوقت وصارت الطبيعة صديقة الأرواح . . . ففي كل مغارة أو ينبوع كانت تسكن جنية في المحيط ، وفي الجبال والغابات ، وفي المستنقعات والمراعي والمرتفعات الصخرية . . . سباحة في تيار المياه أو عابرة للثلوج . . . في النهار أثناء الصيد أو في المساء بعد سماع صوت مزار الراعي في وحدته أو مع لفيف من رفاقه الراقصين . . . وهكذا أدرك الاغريق أن العالم أصبح أقل غموضا وأكثر ألفة . فكل مالم يستطع ادراكه وكل ماكان معقدا ومظلما قد تجسد الآن في شكل واضح ولم تعد تجابه قوى غاشمة صعبة الفهم ، بل أصبحت هناك كائنات روحانية تتحرك مثلما تحركه عواطفه . لقد كانت الالهة متقلبة الأهواء معادية لرغباته ولكن أصبح لها بعد ذلك طبيعة كطبيعته يستطيع أن يخمد الغضب الشائر في أعماقها أو الغيرة القاتلة التي تعترها . . . لقد ظل اوديسيوس بعد حرب طرواده هائما لعدة أعوام في البحار يقابل العواصف ويجابه الأخطار حتى يبدو لنا أنه فقد الأمل في العودة

إلى زوجه وبيته اللذين تركهما في اثاكا . . . لقد نم موقفه عن يأس قاتل ، غير أن هناك بعض مواطن الجمال سادت الرعب الموجود في هذه الملحمة . وسبب ذلك على الأقل هو أن تلك القوى لم تكن غاشمة بقدر ما كانت روحانية تلعب دورها المرسوم حيث تسير سيرا طبيعيا مع أحداث تلك الملحمة . . . صحيح أن الصور الاسطورية في الأدب والفن هي من نتاج الخيال ولكنها ليست مجرد وهم ، وهذا ، لاشك صحيح . ذلك أنه ينبغي أن نميز بقدر ما نستطيع من الدقة ، شكل الأسطورة عن هدفها ، فشكلها مرتبط في ذهن البدائي ، بقدرته على الارتفاع على الواقع الطبيعي والانفلات من علاقته المباشرة به ، وبامكاناته على التجريد الذهني .

غير أن التجريد هذا لا يعني تجريد الواقع الطبيعي الموضوعي بشكل منطقي وعقلي ، بل الارتفاع عليه ارتفاعاً حسياً ورمزياً بحيث تظل هناك علاقة محددة قائمة بين ذلك الشكل الاسطوري والواقع الطبيعي الموضوعي . أي أن الشكل الذي تأخذه الأسطورة ليس من الضروري أن يكون بينه وبين الواقع علاقة جوهرية . على العكس من هذا ، نجد مثل هذه العلاقة الجوهرية سائدة بين مضمون الاسطورة وهدفها وبين الواقع الطبيعي الموضوعي ، في تلك الأغوار البعيدة السحيقة من تاريخ الفكر الإنساني حيث نستطيع أن نلمس بوضوح ذلك التناقض النسبي الذي هيمن على العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون . . على العموم يبدو أن الذي سيطر على الدين اليوناني ، منذ أبعد العهود ، نزعة من الفكر والشعور ، فنحن نجد آثاراً محددة من عبادة الأسلاف<sup>(٢)</sup> مثلاً حيث احتفظ الأدب الإغريقي في عصوره الكلاسيكية بآثار عديدة منها . وإذا كان كل من هوميروس وهيسيودوس قد نسب إلى الآلهة كل الأعمال التي تعد عاراً بين الناس كالسرقة والزنا والغدر . . الخ إلا أن هذه النقيصة في الآلهة ذاتها كانت قادرة على تقريب الفجوة بين الطبيعتين الإنسانية والإلهية . فلا نجد في القصائد الهيرميرية حاجزاً يفصل بين هذين العالمين ، فالإنسان يصور نفسه في آلهته ، بكل ما في ذاته ، من تنوع وتعدد أشكال . . يصور منحاه العقلي وطبعه وغرائزه ولكنه لا يعكس على الآلهة الجانب العملي من طبيعته كما فعل الروماني على سبيل المثال . فالآلهة الإغريقية لا تمثل مثلاً اخلاقية ولكنها تعبر عن مثل فكرية متميزة .

## صورة عن الإنسان

لم تكن قوى الطبيعة هي الوحيدة التي شعر بها أو ادركها كشيء مختلف وغريب عليه بل يمكن القول بأن العناصر الأولى لديانة الطبيعة<sup>(٣)</sup> كانت قديمة للغاية، وربما كانت تضاهي عبادة الأسلاف في القدم. ولكن بما أنها كانت تقابل أفكاراً أعم وأسمى من هذه، فقد كان لابد لها من وقت أطول لكي تثبت في صورة مذهب واضح، ومن المحقق أنها لم توجد في العالم في يوم واحد وإنما لم تخرج تامة الخلق من عقل رجل واحد، بل ولدت في العقليات المختلفة بأثر من قوتها الطبيعية فتصورتها كل عقلية على طريقتهما. وقد كانت هناك أوجه شبه بين جميع هذه الآلهة التي خرجت من أذهان مختلفة لأن الأفكار كانت تتكون في الإنسان على طريقة تجري على وتيرة واحدة تقريباً. ولكن كان هناك تنوع كبير أيضاً إذ أن كل عقلية كانت تصنع آلهتها<sup>(٤)</sup>. بالإضافة إلى أنه كانت هناك قوى أخرى ساكنة في أعماقه وأصبحت جزءاً من كيانه، فشعر بالحاجة إلى أن يرضي احتياجاته التي شكلها وحوّلها إلى مخلوقات على صورته فأعطى الوصف والحياة لكل حلقات تجاربه الذاتية وقدمها إلى نفسه في صورة من الأشكال الروحانية الجوهر<sup>(٥)</sup>. ففي افروديت جسد فيها عاطفة الحب كما جسد في آريس شهوة الحرب. وفي أثينا الحكمة وفي ابولون الموسيقى والفنون. أما صور الذنوب فقد تجسدت في شكل آلهة الانتقام. وهكذا فقد شيد خارجه صوراً أصيلة لما هو بداخله، وأصبحت هذه القوى مألوفة لديه بعد أن حوّل الرعب الذي كانت تسببه له إلى شكل مرئي جميل وأصبح من السهل عليه فهمها. فتحوّلت القوى الغامضة التي سيطرت عليه زمناً إلى كائنات تشبهه. ولهذا فالعلاقة بعالم الطبيعة تنصب على جانب واحد من حياة الإنسان لأنها أكثر دواماً وأكثر أهمية وبخاصة في المرحلة الأخيرة من مراحل تطوره الحضاري وعلاقته بالمجتمع لأن الديانة اليونانية لعبت دوراً بارزاً في حضارة الإغريق، ذلك أن آلهتهم - كما ذكرنا - لم تكن قوى روحانية خالصة وإن كانت أعلى مرتبة وأسمى منزلة. فقد تدخلت في شئون البشر. فأفسدت مشروعاتهم. وتناسلت فيما بينها. فمن هرقل ابن زوس انحدر الجنس الدوري. أما الأيونيون فمن ايون ابن ابولون، فكل عائلة وكل قبيلة نسبت

أصلها إلى أحد هؤلاء الأبطال . . الذين كانوا أبناء آلهة، وآلهة في ذاتهم أيضاً . . هكذا كان الآلهة بالمعنى الحرفي الدقيق مؤسسين للمجتمع، فمنهم خرجت وحدة العائلة ووحدة الجنس، بل وكل هذا البناء الاجتماعي الذي قام على أساس هذه القاعدة الطبيعية التي كان لابد من أن تغزوها روح الديانة . . هكذا وجدت الدولة بكل منظماتها ومؤسساتها خلاصها في الاعتماد على هؤلاء الآلهة الذين يديرون شئون العالم الطبيعي، كما أصبحت سلطة الأب في العائلة مثل سلطة الكاهن يقوم بالصلوات ويقدم القرابين، وكذلك أيضاً النقابات أو اللجان المحلية التي أقيمت بغرض دفع الضرائب أو الانتخابات، كل هذا انتج وحدة روحية لعبادة إله مشترك أجمع الجميع عليه.

وبناء على ذلك نجا الإغريق من مفسدات الحكومات الكهنوتية، إذ أن النوع الشرقي من الشوقراطية الذي عرف في مصر أيام الفراعنة كان أجنبياً عن حضارتهم . كانت قرايبتهم من نوع يغلب عليه الإيناس والبشر فمن خلالها يتصلون بالإله . غير أنه لا يجب أن ننسى أنه كانت توجد في بلاد الإغريق أشكال للعبادة بعيدة كل البعد عن البشر والإيناس، وأن الديانة الأورفية قد أصابها انحطاط تعددت أنواعه ذكره أفلاطون في جمهوريته إذ كان كهنة الأورفيه يسؤلون ليس للأفراد فحسب بل لمدن بأسرها أن الذنوب إنما يكفر عنها بقرايين يفرغ لها الإنسان ساعة ويتنفع بها حياً كما ينتفع بها ميتاً . أما ما ينفع الميت فكانوا يسمونه بالمعميات<sup>(٦)</sup> ويرون أنها تنقذ من النار وأن مهملة لا يدري أحد أي مصير سيء يصير ينتهي إليه . . هذا النوع من استغلال القربان كان إذن شائعاً في اليونان غير أن الهلينية لم تعرف قط تلك البابوية القيصرية التي تميزت بها البيزنطية والتي ابتدعها قسطنطين ليستعين بها على صبغ الأباطورية بالصبغة الشرقية صبغاً كان دقلديانوس هو البادئ به .

غير أنه حدث مع طول الزمن أن نال معبود إحدى الأسر سلطاناً كبيراً على خيال الناس وبدأ قوياً بنسبة ازدهار هذه الأسرة فرغبت مدينة بأكملها أن تتخذ لنفسها وأن تؤدي له عبادة عامة لتنال بركاته، وهو ما حدث لديميتر معبودة آل إيموليبيديس واثينه معبودة آل بوتاديس، وهيراكلس معبود آل بوتيتوس، ولكن عندما



تقبل أسرة أن يُقتسم إلهها هكذا فانها كانت تحتفظ على الأقل بكهنته، ومن الممكن ملاحظة أن كهنوت أي إله قد ظل وراثياً زمناً طويلاً ولم يستطع الخروج من أسرة معينة. تلك بقية من زمن كان فيه الإله ذاته ملكاً لهذه الأسرة ولم يكن يحمي غيرها ولا يريد أن يخدم سواها.

قد يكون هناك قصور أو نقص في الحضارة الاغريقية ربما يبدو أكثر وضوحاً لمن درس تاريخهم دراسة مستفيضة. هذا القصور أو النقص إنما يتمثل في فشل الولايات المستقلة في أن تتمزج في وحدة متكاملة. ولقد كان هدف الديانة هو إزالة هذا النقص. فنحن نجد في تاريخ الإغريق من وقت لآخر، على سبيل المثال، تكوين اتحادات فيدرالية بقصد تأييد ومؤازرة الاعتقاد في بعض الآلهة وبخاصة عبادة ابولون الدلفي الذي لا يقل تأثيره في السياسة عن تأثيره في الحياة. فلم يكن في استطاع الإغريق تأسيس مستعمرات أو المخاطرة بحروب أو حتى عقد معاهدات صلح إلا بناء على مشورة ورغبة ابولون، هذا الإله، الذي ظلت عبادته فترة زمنية طويلة محوراً دينياً لكل بلاد الإغريق، وحصناً لوحدها السياسية بدلاً من فوضى الصراع بين هذه الولاية أو تلك. هكذا كانت الديانة الرباط المتين للوحدة السياسية. ولقد انسحب هذا المفهوم على عاداتهم وتقاليدهم، بل وعلى القوانين التي تحكم وتنظم شئون حياتهم حتى أن إبرام العقود بين الأفراد كان يتم تحت هذه الحماية الإلهية<sup>(٧)</sup>.

بهذا اقترنت حياة الإغريق المادية الدنيوية بالعنصر الديني المثالي، فكانت أقرب إلى العقيدة الكاثوليكية الرومانية منها إلى البروتوستانتية. فالمسيحية الكاثوليكية متصلة اتصالاً تاريخياً بالمذنبات القديمة التي ظلت حية فيها بعد أن ذهبت تقاليدها الأخرى وعاداتها، وليس في التاريخ إلا أمثلة قليلة اتسع فيها الفرق بين الحقيقة والظاهر، ففي الظاهر يبدو الاتصال بالوثنية مفصوماً وباليهودية غير مفصوم، على أن الواقع يؤكد عكس ذلك.

هناك نقطة أخرى وهي أن الخلاف بين التعاليم الرسمية في الوثنية وبين الصلوات في المسيحية يُنزلُ فريق فوق منزلته ويعطيه فوق أهميته وينسى من يفعل هذا كيف كان الدين والفلسفة متمازجين في العصور اليونانية تمازجاً تاماً، ولذلك ظلت

الفلسفة الاغريقية في العصور الهيلينية المتأخرة تحفظ بدوافع دينية وأسطورية كثيرة، فمن الأفكار الأساسية في الفلسفة الرواقية على سبيل المثال أن هناك عناية عامة (برونويا) تهدي العالم إلى هدفه وعلى الانسان هنا لكونه كائناً واعياً عاقلاً، أن يعمل للحصول على هذه العناية. العالم مجتمع كبير للآلهة والناس فالعيش مع الآلهة يعني العمل معهم إذ ليس الإنسان متفرجاً وإنما هو بمقياسه نفسه خالق نظام العالم، والرجل الحكيم كاهن للآلهة وقسيس لهم. ولذلك نستطيع القول مطمئنين أن الامبراطورية كان دينها الحيوي مرتبطاً بالديانات ذات «المعميات» و«رياضة الحياة الفلسفية»، نستطيع ذلك من غير أن نتقص بهذا القول قدر تلك التقوى البسيطة التي كانت تحوم حول الهياكل وطقوسها خاصة في البلاد الريفية. وفي هذه الدائرة دائرة المعميات والرياضة الفلسفية، يقع أغلب اتصال الكاثوليكية بالهيلينية. لقد كان الفلاسفة في ذلك العصر هم الوعاظ وهم القوام على الاعتراف وهم القساوسة والمبشرون، «فحرفة» الكهنوت بجميع فروعها تقريباً قد تسلسلت مباشرة عن فلاسفة الإغريق<sup>(٨)</sup>.

أن ما حققته الديانة اليونانية للإغريق، وبمعنى أصح، أن ما حققه الإغريق لحياتهم، من خلال هذه الديانة، لم يكن سوى انعكاساً لنفس واعية في تجسيد الأفكار والتصورات صيغ في نسق منظم رائع تجلّى أكثر ما تجلّى في هذا الكم من الأعياد التي وإن اختلفت في خصائصها وطقوسها إلا أنها في النهاية تجسيد حر لهذا العالم الذي صاغوه. والدليل أن هذه الديانة قد لمست بشكل حاد ومباشر فكر الإغريق وتصورهم، ولم تقترب على الاطلاق من ضميرهم، هذه الصفة التي تعتبر أخص الخصائص المميزة لهذه الديانة على عكس الديانات الأخرى. . ذلك أن الضمير عندهم لم يوجد ليقرر مأساة الروح مع الإله، تلك المأساة التي تشكل المحور الرئيسي الذي تقوم عليه الديانة المسيحية على سبيل المثال. لقد قامت علاقة الإغريقي بألته على أساس «عقد طبيعي» وهي فكرة شرعية قانونية وليست أخلاقية أو روحية، لذلك لم يكن لها أدنى علاقة بالخطيئة أو بالضمير. أن التوراة تقول بخطيئة الانسان وهو ما لم يستطع العبرانيون تخريبه من عندهم. فظلت اليهودية متكنمة هذا الاعتقاد حتى جاءت المسيحية فذاع فيها بتأثير الإغريق. . فقد كان

أمبيدوكلس وغيره يتصورون أن الإنسان قد وقع عليه طرد وتشريد من الإله وأن جسمه كان قبره وأن لحمه لم يكن إلا جلباباً مستعاراً يلبسه عليه، من هنا صارت الهيلينية دين الانقاذ، وكانت الإمبراطورية مستعدة تمام الاستعداد لقبول هذا الجزء من المذهب المسيحي، وأصبح إثم آدم هو المنظر الأول في مأساة الإنسان العظمى مؤدياً فيها بعد إلى الكفارة. وهكذا كان الفكر اليوناني قد حافظ على قالب الحكاية فهو لم ينظر إلى الإثم نظرة التحسر والتشاؤم التي نظرت المسيحية بها إليه فجعلت مقاومة الشر أصعب منها عند اليونان في أي عهد.

لقد حاول هيجل إيجاد وسيلة للتوفيق بين كل من الموقف اليوناني والموقف المسيحي تجاه فكرة الخطيئة<sup>(٩)</sup>. بمعنى أن الإنسان عند هيجل يجد نفسه إزاء أحداث ليس له صلة ببدايتها، ولكنه في نفس الوقت لا يمكنه إلا الارتداد إلى ذاته من أجل التفكير في تلك الأحداث، ومن ثم فإنه يحاول أن يتغلب على تلك «العرضية» التي تتجلى في ظروف حياته. وتبعاً لذلك فالإنسان يسعى جاهداً في سبيل التحرر من تلك السلبية الحيوانية التي تتمثل في الخضوع لضربات الصدفة، من أجل العمل على الاستعاضة عنها بالسلم والسكينة اللتين نعم بهما أوديب في كولونا على سبيل المثال بعد حياة مليئة بالألم الطويل والعذاب المستمر. فبهذا المعنى يمكن القول بأنه ليس ثمة طبيعة بشرية مجردة من جهة، وأحداث خارجية أو وقائع عرضية من جهة أخرى، بل هناك تفاعل مستمر أو تداخل دائم بين الإنسان والقدر، فيتحدث هيجل مثلاً عن موقف الإنسان اليوناني الذي يؤمن بأن سائر الأشياء خاضعة للضرورة، وأن الآلهة أنفسهم لا يفلتون منها، ولكنه كان يعتقد في الوقت ذاته بإمكان تحقق ضرب من التصالح بين الإنسان والقدر لكي يحقق ضرباً من التطابق بينه وبين ذلك التيار الحيوي العام الذي يشيع في الكون بأسره. فالفكرة الأساسية التي يقوم عليها موقف الرجل اليوناني من القدر ليس قوة خارجية غريبة عنا، بل هي من صميم حياتنا الخاصة. ولهذا فقد كان الرجل اليوناني يدرك بمجرد إحساسه بالألم أنه لا بد من أن يكون قد أساء إلى الحياة بوجه ما من الوجوه، مادام الشعور بالعذاب إنما هو اعتراف ضمني بأننا قد أخطأنا في حق الحياة.

أما موقف المسيح من القدر فهو موقف الإنسان الكامل الذي لا يسئ إلى الحياة على الإطلاق، لأنه لا يعرف الخطيئة ولا يقترف الإثم بأي حال من الأحوال. وهكذا تلاقى - فوق خشبة الصليب - الألم البالغ العميق مع البراءة النزيهة الطاهرة. وكان تقبل المسيح لأقصى ضروب العذاب وتحمله لعقوبة الموت ذاتها، بمثابة انتصار حقيقي على «القدر»، إذ استطاع عن هذا الطريق أن يحيل العذاب والموت إلى وسيلة للاتحاد بالله. ولا شك في أن النفس المؤمنة في نظر المسيحية وغيرها لا تن أمام الأخطار التي تتعرض لها، ولا تضعف أمام الظروف القاسية، بل هي تعلو عليها وتتحكم فيها، لكي تتخذ منها وسائل لتحقيق خلاصها وتنفيذ الإرادة الإلهية. وحينما يتنازل الإنسان المسيحي عن ممتلكاته أو بعض حقوقه، لكي يقبض في ذاته، أو لكي يقنع بحياته الروحية، فانه عندئذ إنما يعمل على زيادة حظه من الوجود الحقيقي. فالمسيح - في تصور هيجل - حينما تقبل مصيره، فانه قد نجح بذلك في حل ذلك الصراع العنيف الذي كان قائماً بين إرادة التصالح الشامل التي كانت تعمل عملها فيه، وبين ذلك الواقع الأليم الذي كان يقف حجر عثرة في سبيل تحقيقه لمقاصده.

على عكس أيسخيلوس فقد استفد مصادر عبقريته في محاولة تصوير مدى الرعب والانتقام تحت اسم «ربات الانتقام» تلك التي تحمل في أنفاسها دماً، وتقطر أعينها رعباً، بنات الليل يطرن بغير أجنحة وهن يتشحن بسواد رهيب، عقابهن التشويه والرجم بالحجارة أو بتر الأعناق. والهدف من ذلك لم يكن إطلاقاً هو ضمير المذنب، بل النتيجة الحتمية للجريمة «ان الدم يجلب الدم»، «وعلى الإنسان أن يدفع ثمن أعماله»<sup>(١٠)</sup>. الهدف إذن هو عقاب المذنب وليس الإفصاح عن شعوره الداخلي بالذنب.

مثال آخر. أوريستس لم يكن في واقع الأمر مذنباً، صحيح أنه قتل أمه، ولكنه قتلها لينتقم لأبيه الذي قتلته هي بدورها. . قتلها بإيحاء من الإله أبولون ولهذا فهو بعيد كل البعد عن الشعور بعذاب الضمير. صحيح أنه قاسي كثيراً ليس بسبب قتله أمه ولكن من أجل اللعنة التي حلت عليه من بني جنسه. فقد ظل منزل اتريوس ملطخاً لعدة أجيال. . أن القتل يستوجب القتل من أجل الانتقام مما صبغ هذا الفعل

بصبغة «الجرمة» وليس الخطيئة، ذلك القانون الوضعي الذي قامت عليه مسرحية الشاعر التراجيدية . . أن تأنيب الضمير أو الندم أو الشعور بالعار من العوامل الرئيسية لعزاء النفس وبخاصة عند المسيحيين البروتستانت وهي نابعة من تلك العلاقة الروحية بينهم وبين الله خالق الكل . أما الإغريقي فعلاقته بألته هي علاقة خارجية ميكانيكية وليست روحية .

على أن هذا لم يمنع على امتداد التاريخ الديني للمجتمعات القديمة، ومن بينها المجتمع الإغريقي، على الرغم من العلاقة الآلية بين الإنسان وإلهه، نقول أنه لم يمنع من أن يكون هناك في بعض الأحيان انطلاق بشري يتجاوز حدود الشخصية الإنسانية بمكوناتها المادية في المشاركة في الحياة الإلهية، وهو نوع من أنواع التصوف يختلف في الدرجة<sup>(١١)</sup>. فمثلاً أبولون الذي يعتبر نموذجاً دقيقاً للشخصية الهيلينية، هذا الإله الغض إله الموسيقى والفنون، كان قوة فعالة في التنبؤ بالغيب وفي التوغل إلى أعماق النفس الإنسانية. فالكاهنة التي كانت تسكن معبد دلفي تحيا وتعمل بمشيئته وإرادته هو، قد أصابها مس من الجنون لكثرة الأبخرة المتصاعدة أمامها من شقوق الصخور وقد ظهر ذلك واضحاً جلياً في ارتعاش كل عضو من أعضاء جسدها، وفي صرخاتها المجنونة التي تعلن عن عبء حمل الرسالة الإلهية، فتلاشت تبعاً لذلك شخصيتها تماماً . . إن الحائط الذي كان يفصل الإنسان عن إلهه قد تحطم، فاندفع العنصر الإلهي إلى ذلك الوعاء البشري ليخترقه ويملؤه في نفس الوقت . . يقول أفلاطون: «إن أعظم النعم هي التي تأتينا عن طريق الجنون عندما يكون عطاءً إلهياً . . أن العرافة في معبد دلفي والكاهنة في معبد دودونا حينما تخرجان عن شعورهما وتصابان بهذا المس من الجنون تحققان خيراً كثيراً لبلاد الإغريق سواء فيما يختص بالشئون الخاصة أو العامة . وحينما تكونان في كامل وعيهما تحققان قدراً ضئيلاً، بل ربما لا تحققان شيئاً . . فحيث أن التنبؤ بالغيب صورة أكثر كمالاً وأكثر سمواً من الصورة الإلهية سواء في الاسم أو في الحقيقة، كذلك فإن الجنون هو أرقى صورة من سلامة العقل، ذلك أن إحداها إنسانية بينما الأخرى من مصدر إلهي»<sup>(١٢)</sup>.

وإذا كان معبد دلفي حيث مركز الحياة الدينية عند الإغريق، يعتبر دليلاً واضحاً على وجود هذا العنصر الصوفي، الذي قد يراه البعض دخيلاً على طبيعة وتكوين العقلية الإغريقية، نجده، أي هذا العنصر الصوفي، واضحاً مرة أخرى ولكنه في صورة بربرية فجّة في احتفالات أعياد ديونيسوس إله الخمر. كذلك نجد وصفاً حياً في عابديات باخوس Bacchae للشاعر المسرحي يوريبديدس يتجلى في وصف تأثير الليل، والمشاعل المحترقة في الأعشاب، والمشروبات الكحولية التي تقدم على أنغام الفلوت ودقات الطبول المربعة التي تصيب أعضاء الجسد بالرعشة وتضطرب العيون أمامها، التماسيح وهي متشابكة، مخلوقات في لباس جلود الظبي، مخلوقات غريبة وشخصيات نصف آدمية. . كل هذه الصور ما هي إلا محاولات للهروب من قيود الوعي والانطلاق إلى حالة هي اندماج في الوجود الإلهي.

كان الشعب الإغريقي، من أكثر الشعوب احتياجاً للعزاء والرجاء والأمل أيضاً. . ولعل ذلك يرجع إلى ثراء حياته وغناها في شتى جوانبها المتعددة، كذلك لقدرته الهائلة على التوفيق بين مطالب الجسد والروح، لهذا كان شعباً أكثر حساسية وإدراكاً لظواهر الموت والعقاب وأن لم تكن تشكل بالنسبة إليه أي عقبة في مسيرة حياته.

يقول شبح يخيل لأوديسيوس: «من الأفضل أن أعيش هائماً على وجه الأرض افترش الغبراء، وأعمل أجيراً لإنسان آخر، لا أملك شيئاً، في أن أظل راقداً هنا بين الأموات»<sup>(١٣)</sup>.

لاشك أن الإغريقي لم يستطع أن يعزل نفسه عن الاهتمامات التي كانت تدور في عقول غيره من الشعوب فشغل نفسه أيضاً بالتأمل سواء في قيم الحق والخير والجمال أو حتى في عناصر الشر، بل والتأمل فيما يمكن أن ينتظره في العالم الآخر بعد موته. فلقد استشعر بوجود مكان جميل يليق بالأبطال وبعظمة أفعالهم، مثلما استشعر أيضاً بوجود أماكن مظلمة معدة لمرتكبي الذنوب والآثام. . إلا أن هذه التأملات لم تسكن خياله بعمق، ولم تسيطر على تفكيره طويلاً مثلما حدث لمسيحيي العصور الوسطى، إذ أنه فضل العودة إلى التفكير في الحياة المعاشة بدلاً من التفكير في ظواهر

الموت وما يمكن أن يتبعها من مراحل، كذلك فضل ذكر الأعمال البطولية المجيدة والأمل في المستقبل. . وما يؤكد لنا هذا المفهوم، ما ذكره ثوكوديديس من تمجيدته للبطولة والأبطال الذين استشهدوا في الحرب، وكيف أنهم محظوظون لأنهم نالوا هذا الشرف. . شرف الاستشهاد، مشيراً إلى أن حياة الألم لا تدوم، وأن العزاء والسلوان يكمنان في عظمة أولئك الراحلين<sup>(١٤)</sup>.

هكذا اكتشف الإغريق نبوءة الحديث عن مكان طيب مُعد لفاعل الخير والفضيلة، ومكان عذاب مُعد لفاعل الشر والرذيلة<sup>(١٥)</sup>.

يقول الشاعر الغنائي بنداروس: «مبارك هذا الذي قد رأى تلك الأشياء قبل أن يذهب إلى الأرض الجوفاء. أنه يعرف نهاية الحياة ويعرف أيضاً الآلهة التي أعطت الأصل لهذا الوجود. . هناك يتوهج ضوء الشمس القوي بينما ينجّم الظلام على عالمنا. . هناك في هذه المدن توجد ساحات من المروج القرمزية مزدهرة حيث ظلال أشجار اللبان والفاكهة الذهبية. . البعض يمتطي الخيول في مهارة ولياقة بدنية، والبعض الآخر يعزف على القيثارة في مرح وسرور بينما تنمو فيها بينهم ورود السعادة وتسري الرائحة الزكية بين أرضهم المحبوبة، وهم يحرقون خليطاً من بخور وعطور فوق مذبح الآلهة»<sup>(١٦)</sup>.

إذن أدرك الإغريق فكرة الجنة والنار وعرفوا الخوف إلا أنه كان في مقدورهم التخلص من ذلك الخوف بإقامة حفلات الغفران من الخطايا والآثام، فعرفوا بذلك نشوة الأمل في طقوس هذه الحفلات. كذلك فإن فكرة العالم الآخر لم تستحوذ على تفكيرهم - كما ذكرنا - بصفة مطلقة وإنما بصفة نسبية فأعطت لهم فرصة التمتع بحياتهم مما جعلهم يسعون إلى التغيي بأعمال الماضي المجيدة والأمل في أعمال مستقبل مشرق. . ومن هنا كان هدف الفلسفة تعليم الإنسان أن يعيش فيحسن العيش وأن يفكر في الله والدنيا وفي نفسه فيحسن التفكير في ذلك الشيء الحسن. هذه الصلة الوشيعة بين ما وراء المادة والأخلاق والدين قد بقيت حتى الآن فكل فيلسوف ينتظر منه أن يبين علاقة ما بين مذهبه وبين الخلق والدين.

وإذا ما نحن تتبعنا مراحل التطور الفكري عند الإغريق نستشعر لأول وهلة ضرورة حدوث أحد شيئين . . أما إن الفكرة القديمة عن الآلهة تتخذ شكلا جديدا هو الاعتقاد في إله واحد، وإما أن نستبعد هذه الفكرة وبالتالي ينشأ نظام جديد يقوم على أساس العلوم الطبيعية والفلسفة . . وهكذا ظهر الاتجاه النقدي لكل المعتقدات المألوفة السائدة . . لم يكن لدى الإغريق دين كتابي بالمعنى الذي صارت إليه اليهودية أو الإسلام، غير أنهم نظروا إلى هوميروس وهيسيود مثلما نظر غيرهم إلى الكتب المنزلّة، إذ أنه من الضروري أن وراء هوميروس تراثا دينيا طويلا، وإن اتخاذا الآلهة موضوعات وأغراضا للشعر القصصي يثبت أن الآلهة لم تعد يحف بها من الشعور الديني إلا القليل، بل صار بعضها مجالا للسخرية. من هنا يرى البعض، على سبيل المثال، اعتبار أفلاطون ويوريبيديس خارجين على التقاليد الدينية فقد لا يمثل صفات أمة مثل خوارجها ولا خصائص دين مثل الملحدّين فيه. فلو أن نيتشه، ذلك الفيلسوف الألماني، كان مصيبا في تسميته أفلاطون مسيحيا قبل المسيح لما كان لنا أن نعتبر أفلاطون من أجل ذلك يونانيا غير هيليني. وإذا كان يورويديس قد سبق غيره من المتشكّكين أو اللادريين فلست أظنه في ذلك غير عادي، إذ أن أثينه هي التي مهدت الطريق والمناخ لأمثال هذه الدعاوي إن جاز التعبير. . فليس هناك داع أن نبحث عن مؤثرات أسبوية في مدرسة لإستمسكت بالتقاليد الأثينية، إنما الأولى أن نبين كيف أن فلسفة دينية ذات نزعة تصوفية تنزع بها إلى الكشف ومحاسبة النفس قد نشأت في مرحلتها المنطقية عن الفلسفات الطبيعية التي تقدمتها، فلسنا في حاجة إلى من يذكرنا بحكمة العصر الكلاسيكي التي تقوم على «اعرف نفسك»، أو كما يقول هيرقليطس «فتشت عن نفسي» . .

وحين فسّر أفلاطون حكمة «أعرف نفسك» بمعنى جديد تماما، كان ذلك نقطة تحول في الحياة الإغريقية والفكر الإغريقي، فقد أوجد هذا التفسير مشكلة لم تكن فحسب غريبة لدى الفكر اليوناني قبل سقراط، بل هي تجاوزت حدود منهج سقراط نفسه، كان سقراط قد اتجه إلى الفرد امتثالاً لأمر إله دلفي وتحقيقاً لواجب ديني في امتحان الذات ومعرفتها، إلا أن أفلاطون أدرك نواحي القصور في طريقة سقراط



وقال ما معناه أن الظواهر التي نلقاها في تجربتنا الفردية متنوعة معقدة متناقضة إلى حد يكاد لا يمكننا من حل تشابكها وعقدها . إذن ندرس الإنسان في حياته السياسية والاجتماعية وليس في حياته الفردية . ذلك أن أفلاطون قد رأى أن الطبيعة الإنسانية كالنص الصعب لا يحل معناه سوى الفلسفة ، بمعنى أن الفلسفة لا تستطيع أن تقدم لنا نظرية مقبولة عن الإنسان حتى تطور لنا نظرية الدولة ، فإذا هي فعلت ذلك زال الغموض عن المعنى الكامن في النص .

والنقد الذي يوجه إلى أفلاطون في هذا الشأن هو أن الحياة السياسية ليست هي الشكل الوحيد من الوجود الجماعي الإنساني . فالدولة في تاريخ الإنسانية هي تتابع متأخر عن عملية التمدن ، وقبل أن يستكشف الإنسان هذه الصورة من النظام الاجتماعي - بوقت طويل - قام بمحاولات أخرى لينظم مشاعره ورغباته وأفكاره . تلك التنظيمات والترتيبات محتواه في اللغة والأسطورة والدين والفن ، فإذا شئنا أن نظور نظرية في الإنسان لا بد أن نتقبل هذه القاعدة الأوسع ولا نقصر النظر على الدولة . فمهما كانت الدولة مهمة ، فهي ليست كل شيء . فلا تستطيع أن تعبر عن ضروب الفعاليات الأخرى لدى الإنسان أو أن تستوعبها . صحيح أن تلك الفعاليات مرتبطة ارتباطا وثيقا في تطورها التاريخي بتطور الدولة ، وهي تعتمد من وجوه متعددة على صور الحياة السياسية ، إلا أنه مادامت تلك الفعاليات لا تتمتع بوجود تاريخي مستقل فإن لها في ذاتها قيمة ومعنى . إن الفلسفة الإغريقية في مراحلها الأولى كانت تهتم اهتماما كليا بالعالم المادي ، وكانت النظرة إلى الكون الخارجي تتقدم سائر فروع البحث الفلسفي ، ومما يميز عمق الفكر الإغريقي وشموله ، أن كل مفكر يكاد يمثل نموذجا فكريا عاما وجديدا في نفس الوقت . فقد أوجدت مدرسة ملطية ممثلة في طاليس الفلسفة الطبيعية ، واستكشف الفيشاغوريون الفلسفة الرياضية ، بينما كان مفكرو المدرسة الايلية أول من اهتم إلى المثل الأعلى في الفلسفة المنطقية . وهنا يقف هيرقليطس على الحد الفاصل بين الفكر الكوني والانثروبولوجي ، فهو من ناحية يتحدث حديث الفيلسوف الطبيعي وينتمي إلى فريق «الفيسيولوجيون القدماء» ، وهو من ناحية أخرى مقتنع بأنه يستحيل عليه أن يتغلغل في سر الطبيعة

قبل أن يدرس الإنسان ، ولذلك استطاع أن يترجم فلسفته إلى تلك العبارة التي ذكرناها من قبل وهي «فتشت عن نفسي». أن الحقيقة بطبيعتها وليدة التفكير الديالكتيكي ولذلك لا يمكن ادراكها إلا من خلال الحوار المستمر بين الأفراد، فهي ليست كالشيء التجريبي وإنما هي نتاج عمل جماعي . ولذلك نجد في فلسفة سقراط في بحثها عن ماهية الإنسان بأنه هو المخلوق الدائم الذي يبحث عن نفسه . . مخلوق عليه أن يتفحص ويتأمل أحوال وجوده في كل لحظة من لحظات هذا الوجود . يقول سقراط في محاوره الدفاع : «أن حياة لا توضع موضع التأمل لا تستحق أن تستمر» .

### مفهوم الدين عند يوريبديدس

أما موقف يوريبديدس تجاه العقائد الدينية المألوفة في عصره فهو من الوضوح والصراحة النقدية لدرجة أن بعض الكتاب المحدثين يؤكدون أن موضوع البناء الدرامي عنده كان لتحطيم هذه الأساطير التي اتخذها موضوعاً لمسرحياته . ومما يؤكد هذا الرأي أن عمق الشعور الديني في ذلك الوقت أصبح غير ثابت بالنسبة إلى القصص الأسطورية التي صاغها يوريبديدس في القالب الدرامي . لهذا فهو يضع على لسان أبطال مسرحياته انعكاسات لسلوك الآلهة ، هذه الانعكاسات إن لم تكن تؤخذ على أنها أراءه الشخصية ، فهي على الأقل تعبير عن جانب من جوانبه الفكرية . فقد كان من المستحيل التوفيق بطريقة أو بأخرى بين هذه الدساتيس وهذا العشق الإلهي وذلك التحيز أو تلك الكراهية عند أولئك الآلهة .

تقول كريسوسا في مسرحية أيون ليوريبديدس :

«أنت ، يا ابن ليتو سبب بلوأي وشكواي

التي سوف أبعث بها في وضح النهار

جئت إلي بخصلات شعرك

اللامعة بينما كنت أجمع في طيات

ثوبي أزهاراً زعفرانية اللون

ترسل بريقاً ذهبياً

أمسكت برسغ يدي  
الناصعتين، وقدتني إلى الفراش  
داخل الكهف وأنا أطلق صرخة عالية: أمامه  
عشيق إلهي  
يمارس بلا خجل  
نشوة كوبريس  
أنجبت لك - يالشقائي -  
ولدا، وبسبب خوفي من والدتي  
ألقيت به هناك  
حيث ضاجعتني أنا المسكينة  
البائسة على فراش بائس  
وأسفاه، وأسفاه، الآن ضاع مني  
ولدي ومنك أيها القاسي  
بعد أن مزقته الجوارح وجعلته لقمة سائغة  
أما أنت فما زلت تعزف على القيثارة  
وتتشددق أناشيد النصر  
هيه أناديك يا ابن ليتو  
يا من تعبت بالنبوءات المقدسة  
من فوق عرشك الذهبي  
ومقامك عند مركز العالم  
في أذنيك أبعث بهذه الصرخة:  
أيها العاشق الشرير،  
يا من منحت زوجي  
ولدا وجعلته وريثا  
رغم أنك لم تنل منه معروفا  
لكن ولدي - وولدك أيها القاسي -

لقي حتفه ومزقته الجوارح  
وانتزعت منه أقمطة أمه .

ان ديلوس تكرهك وكذلك فروع  
أشجار الغار وكذا جاراتها من أشجار النخيل  
ذي الأغصان المورقة  
حيث وضعتك ليتو وضعا مقدسا  
بواسطة قدرة زوس» (١٧) .

وتعليقا على هذا النص الذي أوردناه أجد في تصوري أنه ليس ثمة من فرق جذري في هذا المجال بين الفكر الأسطوري والفكر الديني . كلاهما وجد أصلا في نفس الظواهر الأساسية من الحياة الإنسانية، ونحن لا نستطيع في تطور الحضارة الإنسانية أن نعين نقطة تنتهي عندها الأسطورة ليبدأ الدين . لقد بقي الدين في كل اتجاه تاريخه مرتبطا بالعناصر الأسطورية متواشجا معها على نحو لا ينفصم . ومن الناحية الثانية كانت الأسطورة في أجفى أشكالها وأشد مظاهرها فطرية، تحتوي بعضا من دوافع تعد تبشيرا لمثل دينية عليا وجدت بعد، فالأسطورة منذ البدء دين بالقوة، وليس الذي ينقل الإنسان من المرحلة الأولى إلى الثانية أزمة مفاجئة في الفكر أو ثورة في الشعور . أن الأساطير اليونانية في مجملها العام ليست تساؤلات من جانب الإنسان عما هو كائنه بل عما هو ممكن أن يكون . وذلك بالرغم من أن ما تقوله الأسطورة بالرمز لا سبيل إلى تجريده في مفاهيم نظرية أو معادلات (١٨) . وهكذا لا يستقبل الدين معنى الأسطورة في علاقتها الخام بالوجود المعطى ، بل معناها «كنداء عمل» أو «لغة مطالبة» حيث تكشف عن كل غياب أو نقص وفراغ يجب ملؤه، أي أنها «لغة تمرد» بطبيعتها ولهذا فليس صحيحا - كما أتصور - ما يتوهمه البعض من أن الأسطورة في ذاتها خروج على الزمان، والأصح أن يقال أنها «تحكم» في الزمان (١٩) واجتهاد مهما كان نصيبه من النجاح في السيطرة على زمام الواقع، ذلك أنها تمنح الإنسان الشعور بأنه ليس سجيناً في قوقعة من القوانين الصامتة، بل هو يدرك خلال مفارقتها للطبيعة - عبر الأسطورة - أنه يستطيع القيام بدوره ليحقق إنسانيته فلا يعود

وجوده حبسا لنسيجه الأول «الطبيعة» إنما هو يفلت من أسر قيودها بخلقه «الطبيعة الثانية» التي حدثنا عنها الشاعر الألماني العظيم جيته<sup>(٢٠)</sup> قاصدا بها الثقافة والحضارة، هذه الطبيعة الثانية، هي التي تميز بين الرمز الأسطوري عند البشر ك لحظة عمل مفارقة للطبيعة الأولى، أي ك لحظة من لحظات خلق الإنسان لنفسه خلقا متصلا، وبين رمز أحلام الرغبة الذي لا يتجاوز كونه امتدادا تلقائيا للطبيعة الأولى وليست لديه القدرة بأية صورة من الصور على خلق طبيعة جديدة. على أننا نجد في تاريخ الحضارة الإغريقية فترة بدأت تنحدر فيها الآلهة القديمة، آلهة هوميروس وهيسيود، وخلق الشعراء والمفكرون الكبار أمثال يوريبديدس واكسينوفان وهيرقليطس وأناكساجوراس مقاييس عقلية وأخلاقية جديدة، فإذا ما قيست الآلهة الهوميرية بهذه المقاييس العقلية فقدت سلطانها على الفور وأصبحت خالية من أي قيمة إيجابية أو مغزى. غير أن اكتساب الآلهة للصفات الإنسانية يعد بمثابة خطوة لا مفر منها في تطور الفكر الديني. فنحن لا نزال نجد في كثير من ضروب العبادات الإغريقية المحلية آثارا محددة من عبادة الحيوان ومن العقائد الطوطمية<sup>(٢١)</sup>. . . يقول جلبرت مري بأن الديانة اليونانية القديمة في تطورها تتمثل في ثلاث مراحل هامة منها عصر الجهل قبل مجيء زوس لينزعج الناس وهي مرحلة وجد علماء الانثولوجيا والمكتشفون لها مثيلا في كل جزء من أجزاء العالم. . . وهي مرحلة ذات طابع إغريقي متميز، غير أنها من بعض وجوه أخرى تمثل نموذجا لمرحلة فكرية متشابهة في أنحاء العالم حتى نخل للمراء ان يعتبرها البداية الطبيعية لكل دين، أو المادة الخام التي خرج عنها الدين وتكون منها. ثم تأتي بعد ذلك المرحلة الأوليمبية أو الكلاسيكية، مرحلة آلهة الأوليمبوس العظماء، الذين تسيّدوا ميادين الفن والشعر حتى امتد أثرهم على روما والعصور الوسطى فيها بعد. . . في هذه المرحلة صار. . . الانسان يرى في آلهته شخصيته نفسها ولكن في ضوء جديد، وهذا ما حدث لزوس كبير الآلهة فبعد أن كان إلها للطبيعة يسيطر على السحب والمطر والرعد أصبح عند ايسخيلوس تعبيرا عن أعلى مثال أخلاقي وحارسا للعدالة. أما المرحلة الثالثة فهي العصر الهيلينستي التي تربط ما بين أفلاطون والقدّيس بولس انتهاء بالغنوسطين الأوائل الذين اعتقدوا بأن المعرفة لا يمكن أن تأتي إلا عن طريق الخلاص الروحي. . . (٢٢).

لم يكن من المستطاع تحقيق النصر على الأسطورة بمجرد ضربة واحدة، بل كان هناك برنامج ومنهج معد لذلك على فترات زمنية متلاحقة . . فقد شارك كل المفكرين العظماء والمدارس الفلسفية في هذا العمل. كانت الطبيعة<sup>(٢٣)</sup> هي الموضوع الذي جذب انتباه فلاسفة ملطية فتعارضت نظرتهم إلى الطبيعة Physis على خط مستقيم مع التفسير الأسطوري للظواهر الطبيعية. على أن الطبيعة قبل كل شيء هي مجرد ظاهر العالم الأسطوري وليست مركزه، وقد تطلب الهجوم على هذا المركز - أي على الفكرة الأسطورية عن الآلهة - شجاعة وجراحة في ابداء الرأي، فاعتمد كل الفلاسفة الايليين ومعهم هيرقليطس على نفس البراهين في معارضة الآلهة الهوميرية<sup>(٢٤)</sup> . . . بل لم يخش هيرقليطس القول بوجوب استبعاد هوميروس، وحاول الفلاسفة اكتشاف الوجه الحقيقي للاله من وراء الأقنعة التي نسجها خيال الشعراء وصانعو الأساطير الذين وصفوا الآلهة على صورتهم. فقام اكسينوفان بوضع جوهر الألوهية موضع التساؤل والفحص فرأى أن الألوهية تختلف اختلافا جذريا عن الإنسان سواء أكان ذلك من الناحية الأخلاقية أم الفيزيائية. فمن الزاوية الأخلاقية وجه نقده اللاذع إلى أفعال الآلهة المشينة من سرقة وزنى وصراع. أما من الزاوية الفيزيقية فقد رفض اكسينوفان فكرة كون الآلهة على صورة البشر<sup>(٢٥)</sup>. بهذا وضع اكسينوفان في مقابل هذه الآلهة الزائفة مثله الأعلى الديني الجديد السامي، أي فكرة إله منزه عن كل قصور آلهة الفكر الأسطوري. هناك فقط إله واحد أعظم من جميع الآلهة والبشر يختلف عنهم من حيث صورته وفكره على السواء.

لقد أدى موقف كل من هيرقليطس<sup>(٢٦)</sup> واكسينوفان بصدد الآلهيات إلى صراع صريح بين الفلسفة وبين تصور الآلهة عن العبادة التقليدية. غير أن التصورات الجديدة للطبيعة التي جاءت بها مدرسة ملطية، وللطبيعة الإلهية التي جاء بها هيرقليطس والايليون لم تكن أكثر من مجرد خطوات أولية تمهيدية<sup>(٢٧)</sup>.

هكذا تحول زوس هوميروس، الذي قامت سطوته وجبروته على القوة الفيزيقية، على أيدي ايسخيلوس إلى مثال أعلى للحق والعدالة، وهو هنا شبيه بيهوه اليهودي<sup>(٢٨)</sup>، ذلك أن تجربة ايسخيلوس الذاتية هي التي أدت به إلى هذا التغيير أو

هذا المفهوم الجديد فقد ولد ايسخيلوس وبلاد الإغريق في أوج عظمتها . . شاهد بعينه وصنع بيديه هزيمة الفرس في موقعة ماراثون التي جاءت كحلم من السماء ، ليقرر العقاب على هذا الكبرياء الإنساني . . إنه الانتقام الذي يعقب الجريمة . . إنه زوس الذي يقر العدالة والقصاص (٢٩) .

ولقد شارك سوفوكليس ايسخيلوس في هذا المفهوم وفي نفس الاتجاه حيث لم يعد زوس في نظره صاحب القوة الجسدية الخارقة ، بل أصبح عنده هو الخالق والمؤيد والمناصر للقوانين الأخلاقية . . «انها قوانين مقدسة هبطت على الأرض من السماء . . هذه السماء يسكنها إله الأوليمبوس العظيم . . إله ليس مثل البشر معرض للفناء . . هذه القوانين التي لا تغفل قط يسكن فيها إله ذو مجد عظيم لا تدركه الشيخوخة أبدا» (٣٠) .

## الروح العلمية

بهذا يتم التحول الخطير، والذي ساد فترة زمنية غير قصيرة، التحول عن الفكرة التي أصلها هوميروس بشأن الآلهة والألوهية . . وهو تحول في حقيقة الأمر تم لصالح الديانة اليونانية على الرغم من أنه أصابها بنوع من الزلزلة لبنائها الشامخ إلا أنه أمكن انقاذ زوس ولكن على حافة شاطئ الأوليمبوس . ومن ناحية أخرى، علاوة على هذا الانهيار الذي واجه هذا البناء الديني الشامخ، تعرضت هذه الديانة لغزو جامع يتمثل فيما سمي «بالروح العلمية» . . كانت هذه الديانة، قبل انتشار الروح العلمية، تحرك الخيال أكثر مما تشير العقل أو الفكر، فأملت مثل سلسلة من الصور الجميلة تقدم للعقل، إن لم يكن الرضا فعلى الأقل الراحة والاطمئنان . . فلم يكن المواطن الإغريقي يتصف بحب الفضول والاستطلاع، إذ كان يكفيه الاستمتاع بالرقص وبتقويم الأعياد وروعة الطقوس الدينية في أسلوب أدائها والقيام بشعائرها، وأن يستخلص من أساطيره الدينية المألوفة الدلالات والمفاهيم الأخلاقية والجمالية التي اعتادها منذ طفولته، ثم يربط بينها دون أن يسأل نفسه: هل كان ذلك حقيقياً؟ هل كل هذه الأشياء مجتمعة تصور حقيقة الوجود وتحكي وظيفة الكون

والعالم؟... وفجأة تحطمت تلك التعويذة السحرية واستيقظ العقل وأصبح الإيمان بالمألوف غير ثابت وتحرر الفكر من قيود العقيدة واتجه لأول مرة ليحل قضاياها ومشاكله.

ففي العصور الأولى لبلاد الإغريق نجد الفلاسفة الطبيعيين وقد تحرروا من المدركات اللاهوتية يقدمون لنا تفسيرات عن أصل الكون وحقيقة الوجود، كلها تصب في إطار مادي، وأن اختلفت عناصر التفسير من فيلسوف إلى آخر. وفي هذا المجال يرى مؤرخ الفلسفة الكبير الأستاذ زيلر أنه ليس من الصواب تسمية الاتجاه الفلسفي قبل سقراط بالفلسفة المادية بحيث لا يخرج عن هذه الصفة المادية سوى أناكساجوراس، وعلينا - حسب قوله - أن نتذكر دائما أن الفصل بين الطبيعة والعقل كان غريبا عن الفكر الإغريقي الحقيقي، فالإغريقي كان يتصور دائما الطبيعة كشيء حي، فمن جهة أساطيره وخرافاته، فإن كل شيء، الأرض والبحر، الجبال والأنهار والأشجار، كلها مليئة بالموجودات الالهية. أما من جهة الفلسفة فيتصور الإغريقي المادة كلها حية حتى الأحجار لأنها هي الأخرى ذات قوة. ولهذا فمن الأصح أن نتكلم عن حيوية المادة أو روحانية الطبيعة. . أن مشكلة الحياة والعقل لم تكن معروفة عند هؤلاء المفكرين طالما أن كل شيء حي ومشحون بالعقل ولو بدرجات مختلفة بل إن العقل ذاته عند أناكساجوراس يحتل مكانا داخل العالم وليس خارجا عنه<sup>(٣١)</sup>.

وهنا لا بد من ذكر أن بعض القدماء قبل أرسطو قد أشاروا إلى وجود صلات بين بعض أفكار الفلاسفة الطبيعيين وأفكار الشعراء الإغريق الأول. وللتأكد فإن القول بأن فكرة طاليس عن الماء أخذها من هوميروس هو افتراض ينظر إليه أرسطو في شيء من التحفظ<sup>(٣٢)</sup>، كما ينظر إلى هيسود والآخرين كممهدين للفلسفة فهي تبدأ حيث ينتهي لاهوتهم، والفرق بين هؤلاء وأولئك عنده هو أن اللاهوتيين - قبل طاليس - مثل الفلاسفة من حيث تبنيهم مع معتقدات معينة، ولكنهم يختلفون في أن اللاهوتيين يفعلون ذلك بشكل ميثولوجي. <sup>(٣٣)</sup>.

فعلى سبيل المثال نجد في أنساب «هيسود»، كذلك في الأعمال والأيام خطأ عقليا مغطى بأسلوب وألفاظ أسطورية ساعدت في التمهيد للتفكير الفلسفي فيما



بعد. فسوف يجد كبار الفلاسفة في «الأنساب» الكثير من الجدوى الفلسفية لهم فمثلا فكرته عن الإيروس Eros، أو الحب، كأول الآلهة سوف تتطور بعد ذلك على يد أمبدوكلس وبارمينيديس.

أما قول طاليس<sup>(٣٤)</sup> بأن الماء أصل كل شيء، فهو قريب من الفكرة الأسطورية عند هوميروس، والفرق بينهما أن طاليس قد استمدّها من تجربة محسوسة لأنه عالم طبيعي، وإن ظلت فكرته هي ذات أبعاد ميتافيزيقية حيث ينسب له أرسطو أن كل شيء مليء بالآلهة.

ومن الأمثلة الدالة على لاهوت أناكسيمندر<sup>(٣٥)</sup>، فكرته عن اللامحدود ووصفه بأنه الإلهي وبأنه يحوى كل الأشياء ويحكمها ولا يفنى، بل هو مصدر كل العوالم، كذلك فكرة العدالة عنده بين العناصر، في إحدى المراحل الأربع، حيث يتخذ كل عنصر مكانه الخاص به، في مرحلة الصحة والعدالة، ثم الاعتداء بعد ذلك فيتجاوز كل عنصر مكانه وتختلط الأشياء، ثم معاقبة هذه ومحاکمتها، ثم ارجاعها مرة أخرى إلى اللامحدود. وهنا يرى الأستاذ ييجر في هذه الأمثلة دلالة على شعور أناكسيمندر بوجود عدالة كونية، وفكرة الخطيئة، وحيوية الأشياء بحيث تعاقب، وكل ذلك نوع من اللاهوت والتصورات التي تتجاوز النظر الطبيعي الموضوعي<sup>(٣٦)</sup>.

وبخصوص أناكسامينس فإن الشواهد تؤدي بنا إلى الظن بأنه كان أول من فرق بين مستويين في الألوهية. فلا شك أنه وصف الهواء اللامحدود بأنه إلهي، ولكنه يجعل الآلهة تنشأ من هذا الهواء، وهنا لا يستطيع المرء أن يتصور إلا أن تكون تلك الآلهة هي النجوم التي تجوب آفاق الهواء. . وهنا نفهم أن اللامحدود وهو الهواء أو النفس يتضمن قوة التفكير فيه ويسيطر على الكل.

وعلى وجه العموم فلنقيس مدى اتساع الثورة الفكرية التي تحققت على أيدي هذا الثالوث السابق ذكرهم، ينبغي أن يستند التحليل أساسا على عمل أناكسيمندر. فكتابه يعطينا لمحة أكمل مما جاء في نظريات طاليس وأناكسامينس. بل أكثر من ذلك، لم يدخل أناكسيمندر بصورة خاصة في مصطلحاته كلمة بأهمية القيادة Arche وحسب، وإنما باختياره الكتابة نثرا، فانجز القطيعة مع الأسلوب الشعري

للقصائد القديمة وظهر على يديه نوع من الأدب الجديد خاص بالتاريخ الطبيعي . علاوة على أنه قد عبر بكثير من الدقة عن الصور الكونية الجديدة التي صبغت بصورة عميقة ودائمة التصور اليوناني للكون .

هذه الصورة بقيت أو ظلت وراثية . فعلى غرار الطبيعة Physis ، والأصل genesis ، حافظت القيادة Arche على قيمتها الزمنية : الأصل والمصدر . فبحث الطبيعيون كيف يكون العمل وبأي طريقة . ولكن إعادة البناء هذه تفسر تكون نظام يجد نفسه مسقطا في اطار مكاني . ثمة نقطة هامة ينبغي التركيز عليها بقوة وهي العلاقة بين الأفكار الدينية في ملطية وبين علم الفلك البابلي ، هذه العلاقة أمر لا جدال فيه . فقد اقتبسوا منه الرصد والطرائق التي سمحت لطاليس ، حسب الأسطورة ، بأن يتنبأ بحدوث كسوف ، وهو مدين بذلك لبعض الأدوات كان أناكسيمندر قد أتى بها . وهنا يتبين أن استعادة الصلات مع الشرق كانت ذات أهمية حاسمة هذه المرة بالنسبة لانطلاق العلوم اليونانية التي مثلت فيها الاهتمامات الفلكية دورا كبيرا في تلك المرحلة . ومع ذلك استقر علم الفلك اليوناني دفعة واحدة ، بسبب مظهره الهندسي وليس الحسابي والسبب صفته الدنيوية المتحررة من أي دين ، على صعيد آخر غير صعيد العلم اليوناني الذي يستوحيه . أدرك أناكسيمندر الجوهر الأول اللامتناهي والخالد الإلهي والذي يغلف ويحكم كل شيء باعتباره حقيقة قائمة بذاتها ، مميزة عن جميع العناصر ومكونة لأصلها المشترك . ويعطينا أرسطو أسباب هذا الخيار ، فإذا كان أحد العناصر يمتلك هذه اللانهاية التي تنتمي إلى اللامحدود ، فيستم تدمير الأخرى من قبله . فالعناصر تتحدد فعليا عبر تناقضها المتبادل ! إذن يقتضي أن تقوم فيما بينها علاقة مساواة ، أي أن تكون ذات قدرة متساوية (٣٧) . ليس ثمة سبب للشك في صحة تفكير أرسطو ، ذلك أن التعليل الأرسطي ينطوي على تغيير جذري في علاقات السلطة والنظام ، فالفلسفة الانفرادية التي تقيم النظام وتدعمه في المعتقدات الخرافية ، تبدو في المنظور الجديد لاناكسيمندر مدمرة للنظام . فلم يعد النظام تسلسليا فهو يقضي بالمحافظة على توازن معين بين القوى التي باتت متساوية ، ولا ينبغي أن تحصل أي منها على هيمنة نهائية على الأخرى ، فقد يؤدي ذلك إلى دمار الكون . فإذا كان اللامحدود يملك القيادة ويحكم كل شيء فذلك بالتحديد لأن حكمه

يستبعد امكانية السيطرة من أحد العناصر على القدرة . فأولية اللاحدود تضمن دوام نظام التساوي القائم على التبادل في العلاقات .

فضلا عن ذلك فإن هذا التوازن بين القوى ليس شيئا آخر غير الثبات ، فهو يخفي التناقضات وهو من صنع النزاعات ، تتغلب كل قوة بالتعاقب - كما سبق وأسلمنا - وتستولي على السلطة دوريا ، ثم تراجع لتتنازل عن الجزء الذي كانت قد تقدمت إليه . ففي الكون وفي تتابع الفصول وفي جسم الإنسان دورة منتظمة تنقل هذا التفوق من قوة إلى أخرى ، مقيمة الصلة كما بين حدين متناظرين ومتعاكسين ، بين السيطرة والخضوع ، التوسع والانسحاب ، القوة والضعف ، الولادة والموت لكل هذه العناصر ، التي تتبادل التعويض والعدالة للخرق الذي ارتكب وفقا لنظام الزمن ، على حد قول اناكسيمندر<sup>(٣٨)</sup> .

وبما أن العالم يتكون من قوة متناقضة ومتنازعة باستمرار ، فإنه يخضعها لقاعدة العدالة ، ولنظام يحفظ فيما بينها مساواة دقيقة ، وفي ظل سير هذه العدالة المتساوية بالنسبة للجميع فإن هذه القوى الأولية تجتمع وتتوافق بناء لتوازن منتظم ، لتشكل كونا واحدا على الرغم من تعددها وتنوعها .

أما بارمنيديس فإن الأمور عنده ذات وضع خاص . فنحن نجد لديه كائنا إلهيا يكشف للشاعر عن الحقيقة التي لا يستطيع بمفرده كشفها . وهكذا فإن لتلك الألوهية من حيث المبدأ نفس الوظيفة التي كانت لربات الفنون عند هوميروس وهيسيورد ، وهي تسمى عند بارمنيديس «العدالة» . . وفي داخل عالم الظن - عند بارمنيديس - هناك ألوهية تحكم الكون والفضاء بصفة خاصة ، ومن الطبيعي أن يكون حكامها من منطقة القمر ، حيث أن هذا النجم يشارك في ثبات الكائنات السماوية وأيضا في تغير الأشياء الأرضية . وأخيرا فإنه يخرج من هذه الألوهية كل القوى الإلهية في مجموعها . وهنا يستعير بارمنيديس واعيا أسلوب الحديث عن «أنساب الآلهة» عند هيسيود بحيث يكون محتما علينا أن نقول - في رأي بارمنيديس - أن تلك الآلهة هي إلهة لا وجود لها إلا في الظن تماما<sup>(٣٩)</sup> .

وهكذا اتسعت دائرة الهوة والخلاف بين العلم والدين ، أو بين العقل

والإيمان، فبحلول القرن الخامس قبل الميلاد، ظهرت بوادر حدة هذا الخلاف حيث طرد اناكساجوراس الفيلسوف من أثينه بتهمة انكار وجود الله، كما أحرق كتاب الفيلسوف السفسطائي بروتاجوراس «عن الآلهة» وأقيمت دعوى الاتهام بالإلحاد ضد سقراط العظيم الذي حكم عليه بالاعدام موتاً.

على أننا لن نستطرد كثيراً في الحديث بهذا الخصوص، فربما يؤدي بنا إلى الخروج عن طبيعة بحثنا، ولكن قد يكون من المفيد أن نعرض فقرات من مسرحية «السحب» للشاعر الكوميدي اريستفانس كي توضح لنا سمات هذه النظريات العلمية التي سادت في تلك الفترة، وموقف الإيمان الشائع المؤلف تجاهها. . هو حوار يدور بين سقراط وبين سترسياديس أحد حواريه :

الجوقة : «(تخاطب سترسياديس) مرحبا بك أيها الرجل العجوز المخضرم، المتصيد للكلمات المنغمة (تخاطب سقراط) ونحية إليك أنت أيضا يا سيد أكثر المقولات خفة ونحولا أننا لم نعر آذاننا وانتباهنا لأحد قط من سوفسطائي .

هذا العصر المشعوذين سواك أنت وبروديكوس .  
انصتنا للأخير بسبب حذقه وقطنته وانصتنا لك أنت لأنك تمشي في الطرقات مطاولا السماء برأسك، تلقي النظر شزرا على كل شيء حولك، حافي القدمين ماسكا بزمام كل الشرور. متخذنا لنفسك مظهر الجد، فخورا بتأييدنا لك .

سترسياديس : أيا ربة الأرض أي صوت هذا . . عجيب ساحر . . ومقدس .  
سقراط : رأيت؟ لهذا قلت لك إنهن وحدهن الآلهات وما سواهن باطل . . هراء .

سترسياديس : استحلفك بربة الأرض أن تحييني على هذا السؤال . . أليس زوس الأوليمبي إلها؟ .

سقراط : ومن يكون زوس هذا؟ لا تهذي . . فلا وجود لما تسميه زوس .

ستربساديس : ماذا تقول؟ فمن ينزل الغيث إذن؟ أجبني على هذا السؤال بالتحديد وقبل أي شيء آخر.

سقراط : هذه السحب بلا ريب وسوف أبرهن لك على ذلك بكل دليل قاطع . هل رأيت ولو مرة واحدة مطراً ينزل بغير السحب؟ وإذا كان زوس هورب الغيث فدعه يمطر من السماء وهي صافية خالية من هذه السحب.

ستربساديس : أقسم بأبوللون العظيم أنك قطعت الشك باليقين وأثبت نظريتك تمام الاثبات . لكن قل لي من ذا؟ الذي يرسل الرعد؟ ذلك الشيء الذي ترتعد منه الفرائص؟

سقراط : إنها هذه السحب عندما ترتطم الواحدة منها بالأخرى .

ستربساديس : وكيف يحدث ذلك؟ قل لي يا من اجترأت على كل شيء .

سقراط : عندما تكون هذه السحب مليئة بالمياه وتنساق في الفضاء بحكم الضرورة فإنها تسبح بأمطارها الغزيرة وعندئذ تتصادم الواحدة منها بالأخرى فتتكسر . . وتتفجر منها أصوات رهيبه . . هي الرعد .

ستربساديس : ولكن من الذي يضطر هذه السحب لتسبح ومن ذا الذي يسوقها في الفضاء؟ أليس هو زوس؟

سقراط : لا . . مطلقا ولكنها دوامة الرياح «دينوس» .

ستربساديس : دوامة الرياح دينوس! ويحك! هذا ما أسمعه لأول مرة في حياتي! . . لم يعد هناك وجود لزوس وتربعت على عرشه في السماء دوامة الرياح «دينوس» ولكنك للآن لم تقل أي شيء عن الرعد وقصفه .

سقراط : ألم تسمعي؟ لقد أخبرتك أن هذه السحب المشبعة بالماء تحتك ببعضها البعض فتحدث الرعد من هذا الاحتكاك .

ستربساديس : وكيف السبيل إلى الاقتناع بنظريتك هذه؟

سقراط : سأشرح لك الأمر وسأخذ منك أنت نفسك برهاناً . هب أنك انكبيت على الطعام في عيد مولد الربة أثينة الكبير (البانا ثيفايا) فشربت من المرق بشراهة بالغة حتى أصابك المغص في معدتك ألا

تسمع عندئذ فرقة وكركرة بل وزئيرا في أمعائك؟

ستربسادييس : هذا صحيح وحق أبوللون . . فمعدي في هذه الحالة تسبب لي على الفور آلاما فظيعة، وتتلوى أمعائي وتسمع لقطرة المرق فيها قعقة كالرعد . . إنها تصرخ في بطني مولولة . . في البداية تئن بلطف (بصوت منخفض يعلو تدريجيا) . . . تك . . تك . . تك . . ثم لا تلبث أن تدوي الأصوات (بصوت مرتفع) بم . . بم . . بم .

سقراط : حسنا فكر إذن في الأمر قليلا . . بطئك الصغيرة جدا تدوي بمثل هذه الأصوات الفظيعة فما بالك بالفضاء اللانهائي . . هل تستكثر عليه أن يرعد بمثل هذه الرعود؟

ستربسادييس : حدثني عن الصاعقة . . التي تهبط علينا بنيرانها الملهبة فتحرق البعض ولا تتركه إلا رمادا وتلفح الآخرين بالسستها . من الواضح أن زوس يرجم بهذه الصاعقة الحائنين بإيمانهم

سقراط : وكيف يكون الأمر كما تقول أيها العجوز الخرف يا من تعيش بعقلية الماضي العفن؟ إذا كان زوس يرجم بالصاعقة كل من حنث بإيمانه كما نقول فكيف لم يحرق ويصعق سيمون وكليونيموس وأثيوروس وهم أكثر الناس حنثا بالإيمان؟ بل راح يرجم بالصاعقة معبده في سونيون التواء الأراضي التابع لأثينة، وراح يحرق أشجار البلوط التي يقدسها الناس تكريما له هو . وأني لا عجب أشد العجب من أمر هذا الزوس الذي تزعم! لماذا يحرق شجر البلوط الذي لم يحنث قط بإيمانه؟

ستربسادييس : لا أدري . . ولكنك على أية حال تحدثت فأجدت الحديث . . فماذا تكون الصاعقة بربك؟

سقراط : عندما تندفع موجة من الرياح الجافة إلى أعلى ثم تحبس داخل هذه السحب فإنها تنفجر وتمزقها إربا إربا بحكم الضرورة، وتنطلق من داخلها في عنف وكأنها تمر عبر ممر ضيق .  
أشبه بمثانة فيحدث مرورها صفيرا مدويا هو الرعد، ثم تحترق من

داخل نفسها بسبب قوة الاندفاع ومن ارتطام السحب بعضها ببعض وهكذا تنطلق الرعود والصواعق .

ستربسايس : هذا صحيح وحق زوس فهو عين ما حدث لي ذات مرة أثناء أعياد زوس عندما كنت أشوي بعضا من السجق لأسرتي ونسيت سهوا أن أصنع بها فتحات فإذا بها تنتفخ تدريجيا ثم تنفجر فجأة بدويّ يشبه الرعد وقذفت كل ما كان بداخلها نحو عيني فطمستها ولسعت وجهي بلهيبها» (٤٠) .

## الخلاف بين العلم والدين

تلك الفقرة تصور بوضوح الخلاف الشديد بين العلم والدين آنذاك . وان كان هناك ما يبدو لنا لأول وهلة هو أعمق من ذلك الخلاف ، فاللوم الحقيقي الذي تحمله هذه العبارات يكمن في الانتحال الذي سيطر على المسرحية تقريبا ونعني به أن الملحد هو بالضرورة رجل ضد قوانين المجتمع والأخلاق . فالعالم الطبيعي الذي تمثل في شخصية سقراط كان تعبيرا عن موقف السفسطائي . . فهو من ناحية يصوره لنا على أنه معلم المسيبات والعلل المادية ، ومن ناحية أخرى هو معلم فن الكذب والخداع ، إذ أن هدف ستربسايس من الانتظام والحضور في مدرسة سقراط هو كيف يهرب من دفع ديونه لدائنيه .

لقد صار من المؤكد أنه بينما كانت روح «الاحاد تغزو الديانة ، كانت في نفس الوقت تغازل الأدب والسياسة . . ففي نهاية القرن الخامس قبل الميلاد امتلأت بلاد الإغريق وأثينة بصفة خاصة ، بفلاسفة لم يتشككوا في الأسس الدينية والاجتماعية والأخلاقية فحسب ، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك لدرجة أنهم أنكروا الأسس على إطلاقها وقالوا بأن القانون ماهو إلا عرف أو اتفاق لا يقوم على حقيقة موضوعية ، إذ أنه في مقدور القويّ الاستيلاء على الحكم مثلا واستغلال الضعفاء . .

وسط دوائر الشك هذه ، والآراء الإلحادية ولد أفلاطون ومعه فلسفة تهدف إلى مواجهة صريحة مع هذه الآراء المختلفة . وهو في ذلك ، ربما ، يشبه اريستفانس في أنه

استطاع أن يضع يديه ويحدد جذور الشر التي كانت أساس انهيار الديانة اليونانية القديمة . . وعلى الرغم من ذلك لا نجد مفكراً أو فيلسوفا يفوقه حسماً في نقده الحاد للإيمان الشعبي المألوف، بل ربما لا نرى غيره أيضاً مقتنعاً أشد الاقتناع بضرورة وجود تكوين أو بناء ديني ليكون قاعدة صلبة لنظام حكومي وطيد . . بل أكثر من ذلك فقد ذهب في نقده إلى حد بعيد حين أكد أن مبدأ الفلاسفة الطبيعيين القائل بأن العالم ماهو إلا نتاج الطبيعة والمصادفة كان له نتائج وآثار مدمرة أصابت بناء العقائد الاجتماعية، لدرجة أنها انسحبت أيضاً على القوانين والنظم الدستورية فاعتبرت هي كذلك نتاجاً عرضياً - أي نتاج المصادفة - وأصبحت لا تملك في حد ذاتها شرعية موضوعية أو حتى قوة ملزمة على الإرادة الإنسانية، وصار الحق الوحيد الذي يتضمن معنى معقولاً هو ذلك الحق الذي يكون متماثلاً مع القوة أو المقدرة<sup>(٤١)</sup>.

### رؤية أفلاطون للديانة

ليس الحديث عن موقف أفلاطون من الالهيات بالأمر اليسير، ففي محاوراته الأولى تقف هذه المشكلة - الالهيات - بعيدة عن مركز الضوء عنده . ومع ذلك فإنه يمكن أن نستخلص من محاوراته مجموعات أساسية من الأفكار . فهو على سبيل المثال في الكتاب الثالث من الجمهورية يحدد قواعد السلوك في موضع الألوهية والتي يجب على الشعراء مراعاتها . الإله خير، وبالتالي فلا يمكن أن يكون إلا علة للخير، كذلك فإن الإله بسيط وغير مركب وثابت ولا يعتره أي تغير وعلى ذلك فلا يمكن أن يظهر في صورة مغايرة لطبيعته ولا أن يخدع البشر أو يغويهم بظهوره في أمثال تلك الصور . .

أما المحادثة التي يؤكد فيها أفلاطون على العنصر الإلهي فهي «القوانين»، ولا سيما الكتاب العاشر، وفيه يحدد أفلاطون المعتقدات الخاصة التي ينتج عنها الحياة الشريفة: الاتحاد البسيط بالله أو انكار أن يكون هناك آلهة من أي نوع، ثم المبدأ القائل بأن هناك آلهة لكنهم يقفون موقف الحياد الكلي إزاء سلوك البشر، وهو ما نستطيع أن نسميه الاعتقاد بالله دون الإيمان بالوحي، وأخيراً المبدأ القائل بوجود



آلهة، وبأنهم يمارسون حكما على أفعال العباد، وأن غير التائبين يستطيعون الإفلات من القضاء الإلهي بالصلوات وتقديم القرابين، وهكذا يقف الثبات الخالص الذي للآلهة في مقابل العناية التي ينتظرها الإنسان منهم مؤملا<sup>(٤٢)</sup>. غير أن الاعتقاد بأن الإله أو الآلهة، لا يباليون بسلوك البشر، لهو أمر طبيعي في عقل مزود بطاقة من التقوى والإيمان تقف حائلا بينه وبين السقوط في جحيم الإلحاد. أما عدم اكتراث الآلهة فمن الممكن أن يكون مبعثه العجز عن تنظيم أفعال الناس، وأن هذه الأفعال ليست ذات أهمية بحيث لا تستحق الاهتمام أو التنظيم. أما فيما يتعلق بتقديم القرابين إلى الآلهة أو محاولة تملقها بالعبادات والطقوس الشكلية فقد رأى أفلاطون حماية الجماعة من أمثال أولئك الدجالين الدينيين، فهو لن يسمح بمزارات أو بتقديم قرابين سوى بما يتعلق بالعبادات العامة للدولة. كذلك لن تكون هناك محارب للصلاة في المنازل، وكل من يرغب في تقديم أي نوع من أنواع القرابين يجب أن يقدم علانية على المذابح العامة ووفقا للطقوس القائمة. وبذلك تستطيع الدولة أن تحمي نفسها من الوقوع في أنواع الإلحاد التي يزيدها الكهنة لاختضاع الشعب<sup>(٤٣)</sup>.

### بداية انهيار البناء الديني

بهذا المفهوم بدأت روح أفلاطون الثورية الثائرة. ولكي يعيد صياغة ديانة جديدة اتجه صوب عالم الميتافيزيقا وشيد نظاما لا يزال منذ عهده حتى يومنا هذا يبعث في العالم الحيرة والافتنان. . نظام أن دل على شيء فإنما يدل على تمتع هذا الفيلسوف بمزيج هائل من المواهب العقلية، ومن فنية التأمل، وأيضا من وحدة القدرات، كلها تؤكد أقصى ما أبدعت العقلية الإغريقية، بل ربما العقلية البشرية بأسرها.

وإذا ما نحن حاولنا تحليل ذلك البناء تحليلا فلسفيا فرجما يقودنا هذا - مرة أخرى - بعيدا عن طبيعة موضوع البحث. فما يخصنا في هذا النظام هو تلك الدلالات والمفاهيم الدينية، حيث نلاحظ أن أفلاطون - وهو أعمق مفكري الإغريق - قد راح بعيدا عن دائرة الإيمان الألف. . . فالأساس الذي اتخذ ليعزو إليه هذا العالم هو «الخير المطلق»، أو الإله الذي كانت ظواهر الحس صورا ناقصة عنه. . . فقد كان الإنسان قريبا من دائرة الألوهية بفضيلته، ولكن لسبب ما سقطت هذه

الفضيلة في عبودية الجسد وأصبح هذا هو عمل (عقاب) الإنسان على وجه الأرض، إذ اعتقد أفلاطون في تناسخ الأرواح، أي تسلسل الحياة، ونجاح هذه الأرواح في عملية التجسد مرة أخرى. . . وقد يخيل إلينا أن أفلاطون قد قال بهذا المبدأ تحت تأثير ديني أخلاقي، لأنه كان يقول «بأن الإنسان لا يذهب عمله دون جزاء، بل لابد أن يُعذب عما اقترفه من إثم، وأن يُجزى ويثاب على ما فعله من خير، لأن هذا ما تقتضيه العدالة الإلهية. فكيف يتم هذا العقاب أو ذلك الثواب إن لم يكن هناك عذاب للنفس عن طريق التناسخ بعد أن تفارق الجسم! وقد خضع أفلاطون خضوعاً كبيراً لهذه المعتقدات الشعبية الدينية، وقال بشيء يشبه التصورات الأخروية التي نجدتها شائعة في كل الأديان»<sup>(٤٤)</sup>.

لقد أعد أفلاطون أروع صفحات سطرها لكي يصف لنا تلك الحياة الإلهية المعدة للأرواح التي سقطت منها وإليها تعود<sup>(٤٥)</sup>. . . وإذ كنا ندرك بصدق واقتناع تلك الدرجة العليا التي وصل إليها الوعي الديني عند الإغريقي، فمن المحتم ألا يعوقنا الخوف من ذلك الغموض الذي يكتنف ويغلف أجزاء كثيرة وردت في محاوراته. . . فمثلاً عند حديثه عن «الجنون الإلهي» الذي سبق وأن المحنا إليه يقول: «... الجنون الذي يصيبه عندما يرى الجمال الحقيقي، ويجعله يشعر بأن ثمة أجنحة تنمو فيه مفرودة عن آخرها، متطلعاً إلى الطيران إلى أعلى، لكن غير قادر أن يفعل هذا، مثله مثل طائر يحملق في الأعالي غير مكترث بالأشياء التي تحته. . . وقد ثبت أن هذا هو اسمى أنواع الجنون وأفضل المصادر وأعلاها سواء من أصابه هذا الجنون أو شارك فيه، ذلك أن الذي يحب الجمال ويشارك في جنونه يدعى محبوا، فكما قيل أن كل نفس إنسانية لا بد وقد سبق لها - بقانون الطبيعة - إدراك الحقائق، وإلا لما دخلت النفوس الحياة الإنسانية، فليس يسيرا على كل هذه النفوس استجماع الحقائق من خلال أو عن طريق المخلوقات الأرضية، سواء تلك التي لم تحظ برؤية تلك الأشياء لفترة زمنية وجيزة، أو تلك، بعد سقوطها على الأرض، وقد تحولت إلى الظلمة بسبب علاقات أئمة فقدت تذكروى المقدسة التي شاهدها النفس يوماً ما فقليل منها ينعم بهذا التذكر، ولكن عندما ترى هذه النفوس أي محاكاة

لموضوعات العالم الآخر تصاب بالدهشة ولا يُعد في استطاعتها السيطرة على نفسها...» (٤٦).

بالوصول إلى هذا الحد حيث دخلت الديانة اليونانية القديمة مرحلة فلسفية جديدة، أجد أنه من الطبيعي التوقف عن الاستطرد في العرض الذي بدأناه. . إن البساطة والجمال بل والحرية التي كانت كامنة في أغوار الوعي عند الإغريق لا شك في أنها تثير فينا الانتباه. . هذه الصفات لم تكن سوى انعكاس لنظريات خيالية كونها عن هذا العالم، وهي نظريات لا يمكن تحقيقها بالطبع لا في الواقع ولا في التصور، ولأنها صفات تعتمد على افتراض محض لم تستطع الصمود أمام هذا البناء الجارف من النقد المنطقي الذي وُجه إليها وبالتالي كانت النتيجة هي الالحاد، أو التطور إلى فكرة الآله الواحد. .

أن الأكل من شجرة المعرفة قد طرد الإغريق من الجنة الحاملة، ولكن الأمل في رؤية هذه الجنة مازال يسكن عقل الإنسان، وليس عبثاً، إذا كان هناك ما ينبؤه بشكل النهاية التي سوف يسوقه إليها التاريخ.

## الهوامش والمراجع

(١) Grant Allen, The Evolution of the idea of God. London, 1904 PP. 68 - 93.

(٢) لقد بسط هيربرت سبنسر الفكرة التي تقول أن عبادة السلف يجب أن تعتبر المصدر الأول الأصلي للدين، وهي من أكبر الدوافع الدينية وأوسعها، نقلاً عن L. Cherington, Man on his Nature, London 1960, P. 18.

(٣) يستخدم تعبير «الديانة الطبيعية» عادة للدلالة على ذلك الدين الذي يقال أن العقل وحده قادر على أن يقود الإنسان إليه دون مساعدة من الوحي. يضع «هيجل» تحت عنوان الديانة الطبيعية. جميع تلك الديانات التي لم تستطع فيها الروح السيطرة بعد على الطبيعة. انظر هيجل، فلسفة الروح، المجلد الثاني، ترجمة أمام عبدالفتاح، بيروت ١٩٨٢، ص ١٧٧.

(٤) فوستيل كولانج. المدينة العتيقة، ترجمة عباس بيومي، القاهرة (بدون تاريخ)، ص ١٦١.

(٥) يقول فرويد في «الطوطم والحرام» ص ٦٣ أن إله كل إنسان هو صورة أبيه، وأن الموقف الشخصي لكل فرد إزاء الإله منوط بموقفه إزاء أبيه المادي، ويتنوع ويتبدل طرداً مع هذا الموقف وإن الإله ليس في

صميمه سوى أب ذي مكانة أكثر رفعة. Totem and Taboo, New York 1940, 1.78.

(٦) لاحظ أن تأثير هذه المميات «الأسرار الغامضة» على الديانة المسيحية مسألة يحتدم فيها الجدل، فعلى سبيل المثال لم يعط اللاهوت البروتستانتي تأثير هذه الأسرار حقها وتعتمد أن يرد ذلك التأثير إلى تاريخ متأخر حتى لا يسلم بأن مسيحية القرن الأول كان يوجد فيها عنصر كاثوليكي قوي. قارن:

Hector Hawton, Jewish and Greek ideas Contrasted, London 1950, PP. 33 - 38.

Farnell, Outline, History of Greek Religion, London 1920, Chap. III. (٧)

Thomas Carlyl, on Heroes and Heroe - worship, London 1926, P. 15. (٨)

(٩) Garaudy, La pensee de Hegel, Bordas 1966, P. 71. كذلك قارن فرانسوا شاتليه، هيجل ترجمة جورج صديقي، دمشق ١٩٧٦، ص ١٥٦ وما بعدها.

Aesch. Eum 297, cf, kitto, The Greeks London 1954, P. 60. (١٠)

(١١) لقد تكونت جماعات ضمنت العديد من المتصوفين، إذ أقبل الناس عليها اقبالا كبيرا، وكان أكثر أشياعها من الطبقات الدنيا، إذ لم يكن للفروق الاجتماعية أثر على الالتحاق بهذه الجماعات.

(١٢) فايدرس ٢٤٤ وما بعدها.

Hom. od. XI 489; cf id. ibid, 204 (١٣)

Thuc. II, 44. (١٤)

Cf. Rep. II 364 e. (١٥)

Pind. Thren. I. (١٦)

(١٧) أبيون، ٨٨٥ يتبع، وقد اعتمدنا على ترجمة الدكتور عبدالمعطي شعراوي الصادرة في سلسلة «من المسرح العالمي» الكويتية العدد ١٨١.

(١٨) هذا هو رأينا الخاص في فهم الأسطورة، إلا أن هناك مفاهيم وتفسيرات أخرى لها وزنها وقيمتها وردت في العديد من الكتب والدراسات نذكر منها: ك. رانقين، الأسطورة، ترجمة جعفر صادق، بيروت ١٩٨١.

(١٩) قارن جاستون بشلر، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد، بيروت ١٩٨١، ص ٤٥. كذلك الدراسة المستفيضة التي كتبها الدكتور جيوفاني بولفاتى بعنوان «التغير في عالم الطبيعة وفكرة الزمن في العالم القديم»، القاهرة ١٩٥٨.

Humphry Trevelian, Goethe and the Greeks, Cambridge, 1942, PP. 245 - 256. (٢٠)

Jane Harison, Prologomena to the study of Greek Religion, London 1980. Chapt. I. (٢١)

قارن كذلك فرويد، سبق ذكره، نفس الموضوع.

Gilbert Murray, Five stages of Greek Religion, New -York 1965, PP. 2 - 3. (٢٢)

(٢٣) يرى كثير من مؤرخي الفلسفة أن كلمة «الطبيعة» كانت تعني ماهية الأشياء أو طبيعتها، وإن كان الأيونيون نتيجة لانحراف فلسفي وليس لغويا قد حاولوا تفسير ماهية الأشياء أو طبيعتها بالرجوع إلى المادة التي صنعت منها. كولنجود، فكرة الطبيعة، ترجمة أحمد حمدي، القاهرة ١٩٦٨، ص ٥٦.

(٢٤) يقول هيرقليطس شذرة ٦٧، ترجمة مجاهد عبدالمتمم مجاهد في كتابه «جدل الحب والحرب» الصادر في القاهرة ١٩٨٠: «الآلهة هي النهار والليل، الشتاء والصيف، الحرب والسلام، التخمرة والمجاعة لكنه يتغير أشبه بالنار التي عندما تختلط بدخان البخور تتسمى بحسب رغبة كل إنسان» وهذا يعني أن العقل

- الكلبي هو وحدة الأضداد وجددها. أنه عقل سيال مليء بالحركة الجدلية، مبدأه الرئيسي الحرب سيادة الجميع، وهذا العقل لا ينكشف إلا للصفوة من المغترين الكاملين المستيقظين.
- (٢٥) أولف جيغن، المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية ترجمة عزت قرني، القاهرة ١٩٧٦، ص ٣١٠، وقارن أيضا علي سامي النشار، هيرقليطس القاهرة ١٩٦٩، ص ٩٧ - ١٠٠.
- (٢٦) فريدريك نيتشه، الفلسفة في العصر الماساوي الإغريقي تعريب سهيل القش، بيروت ١٩٨٣، ص ٦٢.
- (٢٧) ارسنت كاسيرر، الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي، القاهرة ١٩٧٥، ص ٨٣.
- (٢٨) معنى كلمة يهوه العبرانية: بسبب الوجود أو يقصد ولقد أعلن الله نفسه لموسي النبي بهذا الاسم بأسلوب خاص وذلك عندما قصد أن يفعل شيئا لشعبه المختار المستعبد في مصر. فدل الاسم يهوه في تلك الحالة الخاصة، علاوة عما يفيد اللفظ العبراني، على أن الله ينوي أن يفعل أمرا عظيما أمام خلأته (خروج ٣: ١٥ - ٢١). ويؤيد هذا الرأس ما نقرأه في أماكن كثيرة من الأسفار المقدسة، وهو أن يهوه كثيرا ما كان يلتفت أنظار الأمم بوجه عام، وشعبه بوجه خاص إلى أمر عظيم ينوي أن يفعله، وذلك لكي يعلموا جميعا أنه هو وحده يهوه، انظر كتاب «فليكن الله صادقا» لمجموعة من الباحثين، القاهرة ١٩٤٦، ص ٣٨.
- Aesch. Agam. 367; cf II. VIII 5 ff (٢٩)
- Soph. O. T. 865 (٣٠)
- E. Zeller, Outlines of the History of Greek philosophy, London 1963, PP. 18 - 19. (٣١)
- W. Jaeger, The Theology of the early Greek philosophers, oxford, 1968, PP. 6 - 7. (٣٢)
- Jaeger, op. cit. PP. 9 - 10. (٣٣)
- (٣٤) يذكر نيتشه (سبق ذكره) ص ٤٦ قولاً مغايراً تماماً إذ يقول بأننا أمام فرضية خاطئة على الرغم من صعوبة دحضها غير أن طالس يتخطى الاطار العلمي المحض إذ لم يكتف بتجاوز المستوى البدائي لتحاليل عصره الفيزيائية بل قفز قفزة واحدة.
- (٣٥) إن للأبيرون ἀπείρον نفس صفات الـ πρόνος وهي ; ἀνύπαρκτος, ἀίδειος, ἀθάνατος ; ἀνύπαρκτος cf. Theo Gerard Sinnige, matter and infinity in the presocratic schools and plato (s.d.) PP. 1 - 15.
- قارن كذلك نيتشه، سبق ذكره، ص ٥٠.
- Jaeger, op. cit. p. 30 ff. (٣٦)
- Arist. phys. 204 b. 22. (٣٧)
- Charles H. Khan Anaximander and the origins of Greek cosmology, New York, 1960, P. 110. (٣٨)
- (٣٩) توفيق الطويل، قصة الصراع بين الدين والفلسفة القاهرة ١٩٥٨، ص ٦٢ - ٦٦.
- (٤٠) اريستفانس، السحب، ترجمة أحمد عتبان، من المسرح العالمي الكويتية العدد ٢١٦، سطر ٣٦٠ يتبع.
- (٤١) أفلاطون، القوانين ٨٨٧ وما بعدها.
- (٤٢) أولف هيغن، سبق ذكره، ص ٣١٦.
- (٤٣) اعتمدنا في هذا العرض على ما ورد في مقدمة الترجمة العربية، لكتاب القوانين، بقلم الدكتور حسن ظاظا، القاهرة ١٩٨٦.

(٤٤) عبدالرحمن بدوي، أفلاطون، ١٩٤٢ ص ٢٠٤، أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون (بدون تاريخ) ص ١٢٦ - ١٣٠.

(٤٥) يقول أروين روده، ان كل ما قال به أفلاطون في هذا المجال هو اقتضاء أثر لاهوتي العصور الأولى، وأنه استعار في الواقع مذهبه في الخلود من هذه المصادر. انظر:

Rhode, Psyche, London 1925, Chapt. XIV.

(٤٦) فابيدوس ٢٤٩ د، وما بعدها.



في أدب  
القصر ص

بہتمام : د. کمال منشاآت

البيان - ٧٠ -



الواقع المتردي يدخل باب الخيانة الأدبية لهذه الأمة التي لم تستطع أن تلم شملها أمام الأخطار التي تقف أمامها وتهدد وجودها .

وإذا كان لكل قصاص موقف من الحياة ، أولنقل فلسفة معينة ، هي حصيلة تكوينه الوراثي والمكتسب ، فان هذه الحصيلة ذات الأثر في تشكيل الانتاج القصصي قد خضعت أخيرا لأشكال تكنيكية غربية كثيرة ، تفاوت القصاصون في التأثر بها ، واستيعابها . هناك من قلدوا ، وهناك من استفادوا ، وهناك من استفادوا وطوروا ، وكان لهم أدبهم القصصي الخاص ، ابن نفوسهم وبيئتهم ، من هؤلاء سليمان الشطي القصاص الكويتي . ولما كانت طبيعة النشأة في مكان ما ذات أثر في الانتاج القصصي فان القصاص الخليجي عامة موزع في مجال تحركه بين عهدي ما قبل النفط وما بعد خاصة الذين قاربوا الأربعين أو تعدوها . وقد أخذ بعض النقاد على بعض قصص الخليج الجنوح إلى رومانسية الاهتمام بالماضي ، خاصة التي تناولت عهد ما قبل النفط الذي تمثلت فيه البساطة ، والقناعة ، والبراءة ، ولكنهم وهم يصدرن أحكامهم المجافية لحقيقة التكوين النفسي للبشر ، ينسون أن هذه الرومانسية جزء من هذ



التكوين ، فأنت لا تستطيع أن تحرم انسانا من ذكرياته ، ومن صور من حياته فيها الضاحك والباكي ، لا تستطيع أن تقتلع منه حب الأمكنة التي عاشها وتجذر فيها ، إن هؤلاء النقاد يتابعون دون تدقيق زفة الهجوم على الرومانسية ، بعد أن استفاض انتقادها ، فأصبحت كلمة ( رومانسية ) سبة توجه إلى الأديب في مجال انتقاصه ، وهي كلمة صادقة الدلالة هنا إذا دلت على ميوعة المواقف ، وجموح العواطف ، وهي صادقة الدلالة كذلك إذا دلت على أشواق وأحلام وتطلعات البشر ، فحياتهم لا يمكن أن تخلو من رومانسية بهذا المعنى ، وعلى مستوى التعبير الأدبي العالمي ، لم يخل أدب أمة من الأمم في أي عصر من العصور من البرومانسية بالمعنى الذي شرحناه ، ومكسيم جوركي الكاتب الاشتراكي الغارق في الواقعية المناقضة للرومانسية في فهم الكثيرين ، يقول إن الأدب الخالد مزيج من الواقعية والرومانسية ، من هنا كان الجنوح إلى الماضي ، وتذكره ، وحب الحديث عنه ، نزوعا إنسانيا أصيلا ، خاصة إذا كانت النقلة منه ( ونحن في مجال الحديث عن القصة الخليجية ) إلى عهد ما بعد النفط قد طمست معالمه أو كادت . وما يصدق على قصاصي الخليج يصدق على سليمان الشطي الذي رجع إلى الماضي في قصته الناجحة ( رجل من الرف العالي ) ، تلك القصة التي دارت حول عبدالله الداير ، الشخصية التي تركزت فيها ، وفي حياتها ، صور من الكويت القديم ، بكل بساطته ، وعفويته ، وقناعته ، وصدقه .

إن سليمان الشطي يجعل ( المكان ) توأما للحدث أو الشخصية ، والحدث لا يتم في فراغ ، والشخصية لا تعيش في مرحلة انعدام الوزن ، فهناك ( مكان ) بالمعنى الجغرافي المحدود في السرد الواقعي ، وهذا المكان له خصوصية يمتاز بها عن الأمكنة الأخرى ، والتفاعل يتم باستمرار بين الشخصية وهذا المكان ، بكل ما يحمل من ملامح خاصة ، والربط بين الشخصية والمكان لا يستهدف من خلال استعراض الماضي تنويرا لهذا الماضي ولا هو محاولة تأريخ ، وإنما هو - في المقام الأول - معايشة الحدث في زمنه ، وفي مكانه الطبيعي الذي ولد فيه ، وتمتزج كل عناصر القصص الفنى القائم على الاختيار من الواقع ، بتعاطف يقع في خلفية القصة ، يحس ولا يرى ، فكأنه الملح في الطعام لا تحسه بذاته ، ولكنه يقوم بفعله الخفي في مذاق الطعام

المقبول . ولأن الماضي ذكرى ، والذكريات جزء مهم من عمر الإنسان ، ينسحب على القصة خاصة إذا ترجمت عن أحداث كانت مرتبطة بوجودان القصاص ، جو سحري يحمل بالضرورة نَفْساً شعريا .

إن سليمان الشطي يمزج في ( رجل من الرف العالي ) هذا الماضي في صور مختارة ، تنبض بحياة كانت سعيدة يسودها اطمئنان ، كما يسودها مرح حزين . ومن خلال هذا المزج تنبثق شخصية عبدالله الداير وقد استوت شخصية متكاملة الأبعاد ، تقف إلى جوار شخصيات تشيكوف ونجيب محفوظ ، ولعل الذي أتاح لها النجاح هذا الثراء النفسي الذي أسبغه سليمان الشطي عليها ، من خلال المتناقضات ، والسلوك البعيد عن غمطية السلوك الذي تقننه المجتمعات ، من هنا كان الداير شخصية مركبة ، استطاع الشطي استبطانها ، ومن معالم فنية تصويرها ارتباطها ببيئتها وزمنها ، فكانت زهرة لا تنبت إلا في مثل المجتمع الكويتي القديم ، ولا تتحرك إلا فيه ، ومن النادر أن تجد مثلها في الوقت الحاضر ، ولو وجدت فلن تكون إلا في المستشفيات العقلية ، فإن شذوذا محتملا ، ربما كان بالنسبة إلى المجتمع الكويتي القديم بمثابة المسرح أو التلفزيون أو أي أداة تسلية وترفيه لم يعد أحد يتحملة اليوم ، بعد أن شخصت الأمراض النفسية ، ووجدت المستشفيات ، بل أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ، فأقول إن مثل عبدالله الداير إذا تحقق وجوده الآن لن يجد التفاهم والتعاطف الانساني - ولا أقول الحب - حتى من أهله ، فالناس في مجتمعنا الحديث مشغولون بأنفسهم ، وليس بقلوبهم فائض محبة توجه إلى أمثال الداير ، وما نسمعه عمن يضرب أباه ليحتل شقته ، أو من يضعه في بيت من بيوت المسنين أشهر من أن يشار إليه .

وإذا كان الشعر الفصيح قد تقاعس عن التفاعل مع الحياة في حركتها اليومية في عهد ما قبل النفط ، وحياة الشاعر جزء منها ، فإن الشعر النبطي قد سد النقص ، أما القصة فقد كانت المجال الأرحب . . . صحيح أن صقر الشبيب قد تحدث في قصيدة عن بائعي الزيت الذين يقرعون الأجراس ساعة القيلولة تنبيهها للناس ، وأن خالد الفرج قد وصف الصراع على الماء الحلوى الذي تحمله الزوارق

الشراعية القادمة من شط العرب ، وهي كلها صور من الماضي يعتز بها أهل الكويت ، ولكن يجب ألا نغفل أمرا صريحا وموضوعيا ، وهو أن القصة بطبيعتها السردية واعتمادها على الواقع تختار منه ، مهينة لهذه المهمة أكثر من الشعر الذي يعنيه ( وقع التجربة ) في النفس أكثر مما تعنيه ( التجربة نفسها ) وهي - في الغالب - ميدان القصة الحقيقي . إن القصة في صميمها اختيار موفق من الحياة المتحركة فينا وحولنا ، وهي ترابط بين أحداث وردود فعلها ، تتخللها خبرات من الحياة لا يقع عليها إلا القصاص الموهوب ، فيوسف إدريس يعرف أن الصوت القوي العالي يتميز به انسان ما ، يرجع في كثير من الأحيان - إن لم يكن ورائة - إلى النشأة في الفضاء أو العمل في البحر ، فعلى الانسان الذي يعيش في الفضاء الواسع - حتى يسمعه الآخرون - أن يرفع صوته درجات ، وبالتكرار اليومي تتحقق له صفة القوة وتصبح من خصائص الصوت المكتسبة ، ولذلك قال عن أحد أبطال قصصه ( ونم صوته القوي عن الفضاء العريض الذي نشأ فيه ) ، هذه حقيقة علمية أو شبه علمية ، وقع عليها القصاص الموهوب بالملاحظة والخبرة ، وهي كحقيقة علمية لا ينكرها السياق السردى ، لأن القصاص الموهوب يعرف كيف يضع الأبرة لتضيف إلى النسيج خيطا جديدا يلائم ما نسج من قبل ، وإنك لترى مثل ذلك عن سليمان الشطي ، فهو في ( رجل من الرف العالي ) ، وهو يتحدث عن عبدالله الداير يقول إنه كان يغيب أياما ثم يعود ، فيقابل من النساء والأطفال بالبشر والترحاب ، ولا يكتفي القصاص بذلك تصويرا لما يحدث في الواقع الفعلي ، ولكنه يبين الأسباب النفسية لهذا الترحاب ، فلا تحس أنه يتفلسف ، أو يتفاخر بمعرفته بحقائق النفس البشرية ، وذلك حين يعلل هذا الترحاب السار بأن سكان الفريج من نساء وأطفال كانوا يرون ( أنفاسه الرجولية تذكر بأنفاس الغائبين . . ) ، إن وجود عبدالله الداير يذكرهم بأحبائهم الغائبين فوق الأمواج تأمينا للقمة العيش ، والقصاص الموهوب لا يكتفي بذلك ، فهو يذكر الحقيقة النفسية الدالة على خبرة بالنفس البشرية فيقول ( العائد بين الغياب يذكر بالحال الدائمة بين الوداع واللقاء . . ) ، وهكذا يتفق قصاصان موهوبان في موقف واحد ، وفي تكنيك واحد هو ذكر الحالة ثم تحليلها علميا ، دون أن تحس أن هناك علما . . أو تظاهراً بعلم . . ! ولنقرأ الفقرة كاملة

بعد هذا الشرح لنرى كيف ترابطت الصورة بما فيها من واقع خارجي ، وما فيها من تحليل نفسي لهذا الواقع الخارجي :

( وأصبح شبه مقيم ، لم يعد غيابه كما كان أياما وليالي طويلة ، يوم وليلة . . يعود بعد ذلك مستقبلا بالبشر ، بركة تتحرك بين المنازل لا يمكن الاستغناء عنها ، أنفاسه الرجولية تذكر بأنفاس الغائبين . . العائد بين الغياب يذكر بالحال الدائمة بين الوداع واللقاء . . . . . ) . إن ما نال القصة من تحولات ، وتجريب ، خضوعا لمذاهب أدبية وفدت سريرة متتالية ، صرف نظر النقاد عن الحديث عن ( لغة ) السرد ، فقد بدا لهم أن الحديث عنها موقف تقليدي بعد أن استفاض الكلام منذ أوائل نهضتنا الأدبية عن لغة الشاعر ، وكان النقد الأدبي منصبا في أغلبه على الأخطاء النحوية واللغوية في المقام الأول ، وكانت ردة الفعل لكثرة ما قيل في هذا المجال هي الابتعاد تماما عن النظر في لغة النص الأدبي ، خاصة بعد أن ابتدأ الرعيل الأول من النقاد المنفتحين على الأدب والنقد الغربيين يتناولون كبار الشعراء معتمدين على مقاييس نقدية غربية وجديدة بالنسبة للوسط الأدبي العربي ، فازدحم المجال بتعاليم المدارس النقدية المختلفة ، وبالمصطلحات ، وكردة فعل للنقد اللغوي الذي كان سائدا ابتداءً عدم الاهتمام بأسلوب السرد القصصي وظل الحال هكذا حتى يومنا هذا ، وأنا هنا لا أدعو إلى الرجوع إلى نقد لغوي ضيق ومحدود ، إذ أننا لسنا في مجال مدرسي ، فضلا عن أن المفروض في الأديب قبل عرضه ما يكتب للنشر أن يكون قد وصل إلى أسلوب لغوي يخلو من الأخطاء ، ولكن الذي أعنيه هو دراسة أسلوب السرد فنيا ، فقلما توقف ناقد عندها ، ومعروف أن أي نص أدبي لا يتحقق له نجاح إلا من خلال أسلوب راق له فنيته .

وأنت في هذه الأيام ترى عجبا ، فبعض القصاصين - إلا الكبار - يتعمدون الحذلقه ، أو الاغراب في تركيب الجمل ، وترى آخرون لا يحسون بركاكة لغتهم ، ذلك أنهم استمدوها من المجلات اللبنانية التي أصبح لكتابها أكليشيهات ، ومصطلحات ظن الجاهلون أنها تمثل ( الحداثة ) ، ولو قرأ واحد منهم كتابا واحدا من كتب التراث لاستقام أسلوبه وانتمى إلى العربية . ولعل أهم ما يقع فيه القصاص من أخطاء ، هو الكتابة الانشائية ، القائمة على التفاسيح السمج ،

والقصة - أية قصة - في حاجة إلى شيء من البساطة والتواضع ، فأنت لا تحب الاستماع إلى من يتعالم عليك ، ويشعرك بكلامه أنك أقل منه ، ذلك أن طبيعة السرد تتطلب روحاً من الود ، والتواضع والبساطة وراجع أسلوبى حقى وإدريس لتأكد مما نقول . ولعلنا نحس بالخطأ الذي وقع فيه قصاص نشرت له جريدة ( الأهرام ) القاهرية بتاريخ ١٢ أغسطس ١٩٨٩ قصة غلب عليها الانشاء الفضفاض وهو خطأ يمس أسلوب السرد ويقع فيه كثيرون . . . . يقول ( أربعه هذا الصمت الذي يتغلغل في سكون ويتسلل إليه رويدا . . رويدا يحس به يرعش اللحم متسللاً دون أن يقوى على إيقافه ، ويظل يتجول خفيفاً ومهموماً ، أدركه خوف مبهم فالتصق بساق شجرة . . كان اللحاء خشناً ومريباً ، فأضحت ملامسة الجلد له مؤلمة . . باغت نفسه وجرى ، وهو يجري أدرك أنه يجري وسط المرج الأخضر فخفف من عدوه . . تمتعت عيناه بالورود والزهور ، وسقطت على مسامعه وشوشات الأوراق وترانيم العصفافير وامتدت يده تلامسان الثمار ، ومشت أنامله على فتحات المناكير تساب موجاً من نغم ، وتفتقت بين راحتيه قشرة الرمان . . ولاح الحب الأحمر مدماً كالعقيق . . وازداد الفتق حتى وصل إلى القلب . . ) .

هذه فقرة من القصة ، وهي وإن كانت مقتطفة من سياق القصة العام إلا أنها قادرة على أن تكون نموذجاً صادقاً لنوعية السرد القصصي عند هذا القصاص . . وطبيعي أنك تعجبت ، فليست هناك فكرة ما ، وإنما هي ( طرطشة ) ولغولاً هدف له ، وشقشقة قلم ليس وراءها طائل ، والسبب أن رؤية القصاص الفنية غائمة ، وليس في وعيه إلا هذه الألفاظ يصوغ منها إنشاءً سمجاً كما رأينا .

ولعل من مميزات سليمان الشطي أسلوبه البعيد عن التفاصيل ، أو الثثرة ، أو الغموض ، إنه أسلوب حيوي متدفق كمياه النهر تسيل في سلاسة ونعومة ، ويجري الصديق السردى للواقع إلى صدق في لغة التعبير بالضرورة ، فأنت ترى أسلوبه المتوتر المصور لحالة التوتر النفسي التي كانت ترين على عائلة ( عبد الحميد ) في قصة ( خدر في مساحة يومية ) ، فبطل القصة قد تغيرت أحواله ، وبدت عليه مظاهر جنون في القول ، والفعل ، والإشارة ، والعائلة قد فوجئت بهذا التحول ، فقد كان

عبد الحميد شخصية مرموقة ، لها مكانتها واحترامها . . . وفي مجال تصوير هذا التوتّر الذي شبّ في الأسرة كلها ، يلجأ سليمان إلى الجمل القصيرة . . السريعة . . المتوترة ، والتي يزيد من توترها ما توحى به ( ياء المضارعة ) التي تؤكد التوالي ، والسرعة ، والاستمرارية ، يقول ( ها هو جالس . . وجه مسود . . كل ما فيه يهتز . . سجائر متوالية ومعدة خالية . . . يستقر في الزوايا . . يمد يده هنا وهناك . . يحركها بإشارات لا معنى لها . . أطفال ، نساء ، رجال يتابعونه وقد عجزوا عن فهم شيء . . ) .

وهو في مجال تصوير الشخصية وهي تتكلم . . يقطع الجملة ، ويكرر بعض الألفاظ تأكيداً لواقعية الحوار كما يجري في الواقع الحي . . . يقول : ( واقترب أكثر من والدي ، وبدأ صوته يتنوع ويتفنن في الارتفاع والانخفاض .  
- طبعاً ، حكايات الآباء والأجداد عظة وعبرة ، أليس كذلك . . . نقول للفقر زوجة من بنات عمومته ، وللغني زوجة جميلة . منعوتة بجهاها ، عطرها يغطي الشارع كله . . . جمال ومال . . . السعد سعد يا حاج . . . جميلة . . . امرأة جميلة . . . ) .

ويبرع قصاصنا في الوصف الذي لا يأتي استطراداً من الممكن أن يحذف فلا تخسر القصة شيئاً ، ولا هو محاولة للتفاحح الفني ، أو اظهار البراعة ، فالوصف لا بد أن يؤدي وظيفة في السياق السردى ، لا مثلاً فعلت ( ناتالي ساروت ) في مجموعتها التي ترجمها فتحى العشري ، فالقصة الأولى في المجموعة وحجمها فقرة واحدة ، كانت تصف مجموعة من الناس . . مجرد وصف محايد . . في سطور قليلة ، والقصة لا يمكن أن تكون فقرة وصفية . . لأنها هنا ستكون صورة فوتوغرافية ، ولقطة سريعة . . فأى طالب محب للأدب في الثانوية العامة لا تستعصى عليه كتابة فقرة وصفية مثلاً فعلت صاحبة الاسم في ميدان الصرعات الأدبية .

إن الوصف في القصة التي تستحق هذا الاسم ، عنصر من عناصر معمار القصة ، وقد سبق أن حللت ذلك في كتابي ( في النقد الأدبي ) فقلت :

( . . ) ومثل هذا الوصف يجب ألا يكون غرضاً في ذاته ، لأنه أصلاً ذو وظيفة فنية يؤديها أثناء السباق ، ونجد نموذجاً لهذا الوصف في تصوير « مكسيم جوركي » لاضراب العمال في إيطاليا في كتابه ( قصص من إيطاليا ) . . . يقول : « وارتفعت الشمس أكثر وأكثر وأكثر متوسطة كبد السماء ، مرسلتها دفعتها يخفف من برودة جو اليوم الخالد . وتفرقت السحب ببطء ، وخف ظلها حتى أصبح لا يغطي شيئاً وبرقة أخذت تنسحب الظلال من السماء ، وانحدرت على سقوف البيوت ، وغمر الدفء الناس ، وغسلت الأمطار القرية ، ماسحة الأقدار ، والغبار المتراكم على الحوائط والسقوف والملل من الوجوه . . وأصبح الجو أكثر مرحاً ، وارتفعت أصدااء الأصوات حتى غطت على ضجيج العربات » .

فالوصف هنا ليس إضافة بدون فائدة ، ولا استطراداً انشائياً ، وإنما هو خيوط أصيلة في نسيج القصة ، وقد أعطت صورة متألثة باهرة في لمسات سريعة مركزة ، وكأن الطبيعة تشارك العمال مظاهرتهم ، فالشمس قد ( خفت من برودة جو اليوم الخالد . . ) ، أما الأمطار فقد غسلت ( القرية ماسحة الأقدار والغبار المتراكم على الحوائط والسقوف ، والملل من الوجوه . . ) ، فكما أن الأمطار قد مسحت الأقدار والغبار ، فالعمال يقومون بالاضراب ليغيروا شيئاً ما ظالماً وقذراً كذلك ، والأمطار هنا ليست أمطاراً عادية ، إن لها قدرة أكبر ، فهي تغسل أيضاً ( الملل من الوجوه ) ، وهكذا يكون الوصف ذا وظيفة في سياق القصة . . . ) .

وأنت ترى سليمان الشطي واعياً في استخدام الوصف ، فهو في قصة ( رجل من الرف العالي ) يمهّد للمشهد المثير من خلال وصف المساء الذي سيتم فيه الحدث ، فهو يقول :

( غبش المساء الأول ، رجل معلق ( بالمرزام - الميزاب ) ، الخشبي ، منذراً بأنه سيلقي بنفسه إن لم . . . الضجيج المفاجئ أخرس همهمات المغرب العادية ، حبست الأنفاس ، تلاشى ثغاء الأغنام الآتية من رحلتها اليومية ، تسمرنا ، كل غلام تسمر حول سخلته ، وقفل ذلك الدرب الضيق ، همدت الحركة الشكلية ، خرس رغبة الكلام المعهودة قبل الاستسلام لليل هادئ ، لم تكتمل بعد ابتهالات

رجل يسبل كفه على كوعه الذي انحدر منه ماء الوضوء . . . سكنت ضربات أواني الحليب المألوفة في مثل هذا الوقت . . استطاع عبدالله الداير أن يغير طبيعة ذلك المساء . منحن ، رأسه يميل إلى الأسفل ، ورجله ملتفة حول ( المرزاق ) الوجه المائل إلى الأسفل أصبح أحمر قانيا من تجمع الدماء فيه . . .

- عشر ربيات ! . . عشر ربيات وإلا قذفت بنفسى من فوق إلى تحت !  
وبح صوت الأم :

- تموت . . يا عبدالله . . تموت . . انزل . . ماعندي انزل وإلا . . . ) .

إن الشطي لا يصف المساء الكويتي لمجرد الوصف ، قائما بذاته ، مستقلا بنفسه ، ولكنه يقدمه بكل تفاصيله ، لأنه إطار الحدث ، لقد توقفت الأصوات الاعتيادية التي تصاحب مجيء المساء . . ثغاء الأغنام الراجعة من مراعيها ، ضربات أواني الحليب المألوفة . . توقف ابتهالات الرجل المستعد للصلاة الخ . . . ذلك أن الذي حدث يتصل بحياة انسان علّق نفسه في الميزاب مهددا بالانتحار ! . . إنه أمر حياة أو موت . . لذلك توقفت مظاهر الحياة في هذا المساء لأن هناك من يهدد بترك الحياة . . !

وهكذا يكون الوصف ذا وظيفة في البناء المعماري للقصة ، فهو جزء منها ، وليس دخيلا عليها ، أنجبته الثثرة ، أو الاستطراء المنتشي بذاته دون ضوابط .

على أنك وأنت تتابع أبطال قصصه تبدهك ظاهرة تفرض نفسها ، فكل أبطاله - بلا استثناء - من المظلومين ، المستلبين ، فمند مجموعته الأولى ، تحدث أول قصة فيها عن البحار المسثول عن المثونة التي باعها سراً ، فعوقب من ( النوخذه ) الذي عاقبه لذلك ، وإن كانت عقوبته الأشد زواجه من فتاته قبل حادث السرقة ، وهو إنسان شديد الاحساس بالظلم الذي وقع عليه .

وتحدثت القصة الثانية عن العامل الذي بترت الآلة ذراعيه ، والفقر الذي أضناه ، فراح يبحث عن عمل ، وحاول أن يبيع ( البشت ) ، وإذا به - عن طريق الخطأ - يجتمع عليه المارة ، ويتديء الضرب الجماعي ، لأن فتاة تسبقه مشيا في



الشارع ظنّته الشاب الذي لمس ردفها بيده . . . وحينما يسقط ( البشت ) يرى الجميع أنه مقطوع الذراعين . . . وهكذا يكون الظلم المركب . . . !

والقصة الثالثة تتحدث عن الشاب الذي أحب ابنة عمه وبادلته الحب ، إلا أنها تخبره أنها تحب شخصا آخر ، وتصل إليه بطاقة دعوة حفل الزفاف . . ويحضر الحفل ، وتكون ثورة نفسية . . والقصة كلها استبطان ناجح للشباب المخدول المظلوم !

والقصة الرابعة جزء من ملاحم المأساة الفلسطينية الدرامية . . فهي تصوير للمعاناة الرهيبة لأسرة تعبر النهر بعد سقوط الضفة الغربية في أيدي اليهود ، والفلسطينيون هم أول المظلومين !

والقصة الخامسة تتحدث عن ( أبي ماضي ) الذي روّعه هدم البيوت القديمة ، واقامة العمارات مكانها ، انه عاشق للبيوت القديمة ، يستدعى لاصلاحها ، وقد حدث أنه كان يصلح سقفا يخر منه الماء ، فاذا به يرى ( البولدوزر ) وهو يهد جدار البيت وهو فيه . وكان مسئول الهدم لا يعلم أنه هناك . . وحينما خرج أبو ماضي من البيت . . صاح شخص : إنه مجنون . . فقد رأيته داخل البيت منذ أيام . . وهكذا يظلم أبو ماضي . . فلا يفهمه أحد . . وينعت بالجنون . . !

والقصة السادسة تصور مشهداً كان مألوفاً في عهد ما قبل النفط ، وهو خروج الناس لشراء الماء الحلو من المراكب القادمة من شط العرب وازدحامهم وتسابقهم للوصول إليه ، ثم جنوح المركب وغرقها ، واختلاط المياه الحلوة بمياه البحر . . وهكذا يظلم الناس بالعطش والتعب الذي راح هدرأ . . !

والقصة السابعة تدور حول توهم طفل صغير نتيجة حوار مع أمه أن حارس القصر الضخم صاحب الشوارب الكثيفة ، والصدر المنتفخ يقطع أصابع الناس ، فيفكر في الانتقام منه ، وهكذا يقع الظلم على الناس حتى في توهم طفل . . !

والقصة الثامنة والأخيرة تدور حول بحار ظل بقرب الدفة ، وزملاؤه يفرغون المركب مما بها من ماء خلال عاصفة عاتية ، وحينها هدأت ، وجدوه ميتا بجوارها . .

وكان تفانيه سببا في انقاذهم من العاصفة . . فمات دونهم . . ! وتمتد ظاهرة الاهتمام بالمظلومين والمسحوقين والمستلئين عامة إلى مجموعته الثانية ( رجل من الرف العالي ) ، وسنكتفي بما أشرنا إليه في مجموعته الأولى خوفا من الإطالة بعد ان لخصنا كل قصصها فاذا بالظاهرة مطردة اطرادها في المجموعة الثانية . . ولا بد من وقفة هنا تعللها . . . . . الذي لا شك فيه أنها تشير إلى اتجاه انساني تملك حس سليمان الشطي . . . إن الاهتمام بالمظلومين والمستلئين مؤثر يدل على قلب رحيم ، وحس انساني بلغ من الصفاء حدا جعل الشطي رادارا يتجاوب مع كل مظلوم بمعنى ما من معاني الظلم ، والشيء الثاني هو أن الشطي لا بد أن يكون قد أحسّ الظلم في يوم ما ، وقد تعانق الإحساسان . . . الحس الانساني المركوز في تكوينه الوجداني وإحساسه بالظلم ، فكان هذا الاتجاه . . وكانت هذه الظاهرة ، ولا شك أنها تدخل أدبه القصصي في قطاع الأدب الانساني الذي تحترمه البشرية منذ أن عرف الانسان التعبير الأدبي ، وانطون تشيكوف كاتب القصة الأول في زمنه وبعد زمنه ، كان يملك حساً إنسانيا صافيا جعله لسانا للمسحوقين من البشر .

ظاهرة ثانية مطردة هي الأخرى متصلة بأبطال الشطي هي أنهم كلهم دون استثناء من الرجال ، فلم تكن هناك امرأة أخذت دور ( البطولة الأولى ) في قصصه ، إنه يذكرها ، ولكن كعنصر في تكوين القصة . .

ما تعليل ذلك ؟

هل المرأة خارج اهتماماته ؟

هل لأن الرجل في المجتمع الشرقي هو الشخصية المتحركة الفاعلة ، والمرأة قعيدة البيت ناحلة الشخصية ، وبالتالي تكون شخصية الرجل الذي يمثل الذكورة هي التي تلفت النظر في المجتمع الذكوري السلطوي ؟ إن المجال الذي تحركت فيه المرأة في عهدي ما قبل النفض وبعده مجال ثري ، ومع ذلك فأنت تفتقدها كشخصية أولى في القصة . . كبطلة تكتب من أجلها قصة ، فهي باستمرار عنصر من عناصر السرد ، وفي أحسن الأحوال الشخصية التي تلي البطل . . فالمرأة في أدب سليمان الشطي تأخذ وضعها الذي تأخذه في الحياة الواقعية الفعلية . . إنها في المرتبة الثانية

باستمرار . . .

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا يقول :

أين المرأة ( الرجل ) التي كانت تدبر شئون الأسرة شهوراً ، وتحمل هي وأبنائها عيش الكفاف حتى يعود الزوج الغائب ؟ . . . لقد كان البحر أمامها مصدر رزق ، وكان البحر أمامها مصدر خوف على جالب الرزق . . فأين ثراء نفسي في مثل هذه الشخصية ؟

كيف كانت تعيش ؟ وكيف كانت تفكر ؟ وكيف كانت تدبر أمور أسرتها ؟ وكيف كانت تستقبل الزوج العائد وتودع الذي قد لا يعود ؟

أين الفتاة الشابة التي تعيش في ظل هذا الوضع الخاص ، محرومة من التعليم ، مقيدة الحرية ، تنتظر المهرس الحلم فيزوجها أبواها بالعجز الهالك صاحب الثراء ؟ ( الغريب أن الشعراء هم الذين تنبهوا إلى هذا النوع من الصفقات المنتشرة في الشرق كله ولفهد العسكر ولعلي السبتي مواقف في هذا المجال ) . أين ظاهرة الطلاق ؟ وأين المرأة المطلقة ، والطلاق في عهد ما بعد النفط ظاهرة تلتفت النظر ؟

ثم أخيراً أين الكويتية التي شرفت الكويت معلمةً ، ومحاميةً ، وأستاذة جامعية ، وطبيبة ، ووكيلة وزارة الخ . . . إن ثراء حياة المرأة - أمة امرأة - يفتح أمام القصص أبواباً من الأبداع . . والنساء نصف البشرية ، وحرام أن يحدد الشطى لقلمه دائرة محدودة تحرمه من رصد الحياة وحركتها في نصف البشرية الذي عانى ما عانى في المجتمع الذكوري السلطوي .

\* \* \*

هذا سليمان الشطي كما رأيته في أدبه القصصي ، ولن أنسى هنا الإشارة إلى قصة ( خدر في مساحة يومية ) وهي القصة الأولى في مجموعته الثانية ( رجل من الرف العالي ) ، فقد فلت منه زمامها حين أقحم مذكرات البطل في تاريخ الاغتيال وخطواته التي تؤدي إلى نجاحه ، فقد توقف السرد الفني ، وابتدأ كلام تاريخي علمي اقتحم مجال القصة فأفسدها .

# في الأدب المقارن

## الدكتور عمر فروخ ودانتي

بمقام : عبد المطلب صالح

الدكتور عمر فروخ باحث عربيّ أسهم برفد المكتبة العربية من الدراسات الأدبية والفكرية، منها كتابه الواسع العميق عن: «تاريخ الفكر العربيّ حتى ابن خلدون»، وكتابته الذي أصدره عام ١٩٤٨ عن «حكيم المعرفة»، ومن هذا الكتاب استقينّا رأيه في العلاقة المحتملة بين «أبي العلاء المعريّ ودانتي»، وقد أبان موقفه من ذلك قائلاً:

«لم يقترب دانتي من لزوميات المعريّ ولكنّه اهتمّ بكتابه المشهور «رسالة الغفران»، وبنى عليه ملحمة المشهورة «الكوميديا الإلهية»<sup>(١)</sup>.

أما كيف كان اهتمام دانتي برسالة الغفران وأين هي البراهين التاريخية على ذلك فلا نجد في كتاب الدكتور عمر فروخ شيئاً من ذلك.

ويقول الباحث في موضع آخر: «إنَّ مصادر الكوميديا الإلهية إسلامية لا شك في ذلك مستمدة من القرآن الكريم في وصف إسرائء الرسول إلى بيت المقدس، ومن وصف الجنة والنار، ثم هي مبنية على قصة المعراج، وارتقاء الرسول إلى السموات السبع، وعلى بعض الأدب الصوفي، وخصوصا ما جاء في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، من ارتقائه إلى الحضرة الإلهية، ومروره بالعوالم على ما تراه في مظانه»<sup>(٢)</sup>.

ولقد سبق عدد من الباحثين العرب الدكتور عمر فروخ في موقفه من العلاقة المحتملة بين (دانتي وأبي العلاء المعري) فكانت خلاصة ما ذهبوا إليه أنهم وجدوا تشابهات معينة بين أبي العلاء المعري في رسالة الغفران وبين دانتي في الكوميديا الإلهية، ولم يستطيعوا اثبات ما تصوره تاريخيا.

من أولئك الباحثين، الباحث العربي (محمود أحمد النشوي) والباحث العربي (قسطاكي الحمصي) والمؤرخ المشهور (جورجي زيدان).

ونجد من بين هؤلاء الباحثين من يدفعه التعصّب ضد دانتي فيتهمه بسرقة «رسالة الغفران» هذا الباحث هو (قسطاكي الحمصي) الذي نشر آراءه في هذه المسألة في مجلّة الرسالة<sup>(٣)</sup>، في المجلّد الثامن منها، في الأجزاء: «٢، ٣، ٤، ٥، ٦» عام ١٩٢٨. وهذه الأعداد تحتوي على دراسة تشمل عدة حلقات، وقد فحصنا المجلّد الثامن من هذه المجلة فوجدنا الكاتب يحاول أن يوازن بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية بأسلوب ينمّ على التعصّب ضد دانتي حتى إنه سلب شاعر إيطاليا كل موهبة، واتهمه بأنه سرق «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، ولم يلتزم الكاتب بالروح الموضوعية التي هي عُدّة الباحث النصف الذي ينشد الحقيقة العلمية، ولا شيء سواها.

وبالرغم من أنّ الباحث (محمود أحمد النشوي) قد بنى دراسته: «بين المعري ودانتي» على التشابهات بين النصوص الدانتية والعلائية، إلا أنه لم يقف عند الأسلوب الوصفي المحض في هذه المسألة، بل إنّه يطرح اجتهاده مستبعدا أن يكون دانتي قد أخذ شيئا من أبي العلاء المعري.

يقول هذا الباحث:

«- في رسالة الغفران والكوميديا المقدسة - في سماء الأدب العربي تتألق رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وفي سماء الأدب الطلياني تتألق الكوميديا المقدسة لشاعر الطليان دانتي البجيري.. وفي كل منهما خيال يقرب من الخيال الآخر حتى ظن كثير من الأدباء أن شاعر الطليان سرق شاعر العرب. وأن خيال المعرة انتقل إلى فلورنسا. وسواء لدينا أسرق دانتي فكرة المعري أم هي المصادفة أتاحت لكل منهما ما أتاحت للآخر، ففي كل من الروايتين حوار مع أهل الجنة ومع أهل النار..

فهل سرق دانتي رسالة الغفران؟

«هي مسألة طال حولها الحوار والجدل، ولم نر دليلاً مادياً على السرقة، وعلى البراءة منها، ولكن قوما يؤكدونها.. فقد قال الأستاذ (محمد كرد علي) إن أعمى المعرة كان معلماً لناطقة إيطاليا في الشعر والخيال..

وقال (جورجي زيدان) إن المعري توفي سنة ٤٤٩هـ، ودانتي توفي سنة ٧٢٠هـ، وملتن الإنجليزي توفي سنة ١٠٨٤هـ، فلا بدع إذا قلنا باقتباس هذا الفكر عنه، وأقدمهما دانتي لم يظهر إلا بعد احتكاك الافرنج بالمسلمين، والطليان أسبق الافرنج إلى ذلك. ذلك هو رأي (جورجي زيدان) توسع فيه حتى أدخل (ملتن) أيضاً في الاقتباس من المعري، وحجته تأخر الزمن بدانتي وملتن، واحتكاك الافرنج بالمسلمين، فهل ذلك كله ينهض دليلاً على اقتباس الفكرة، أو يكفي برهاناً على الأخذ؟.

المسألة لا تعدو الحدس والظن، وإنا لنرى البراهين تنحاز ناحية دانتي فتبعده عن الأخذ وعن الاقتباس..

على أن فكرة الجنة والنار والنعيم والجحيم تدور برؤوس الناس منبلج الصباح وأقول الشمس في كل يوم، فهي حق شائع لجميعهم لا يعده الأدباء أخذاً، ولو أنهم عدوه لكان كل شعرائنا وأدبائنا سراقاً، ولكان امرؤ القيس سارقاً لأنه بكى الديار كما بكأها (ابن حذام) من قبل، إذ يقول امرؤ القيس:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن حذام  
ومن الطبيعي<sup>(٤)</sup> أن الذي يعدّه الأدباء سرقة هو أخذ الفكرة النادرة التي ينفرد  
واحد بها، أو الترتيب الذي لا يستطيعه إلا الشواذ والأفذاذ، فهل سرق دانتي  
الترتيب من رسالة الغفران؟ اللهم لا. <sup>(٥)</sup> ثم يورد (محمود أحمد النشوي) أمثلة من  
رسالة الغفران والكوميديا الإلهية لاسناد ما ذهب إليه.

لقد طرحنا رأي الدكتور (عمر فروخ) في علاقة (دانتي) بـ (أبي العلاء المعري)  
ثم فحصنا آراء كلٍّ من (قسطاكي الحمصي) و (محمود أحمد النشوي) من قبله فلم  
نجد شيئاً جديداً قياساً على ما عرضناه، وقدّمنا له تحليلاً في الطبعة الأولى من كتابنا:  
«دانتي ومصادره العربية والإسلامية» الموسوعة الصغيرة<sup>(٦)</sup>.

أما مسألة تأثر دانتي بأبي العلاء المعري، فبالرغم من الإشارات الواسعة التي  
قدّمها (آئين بلاثيوس) حول هذه العلاقة المفترضة، فما زال كلّ ما قدّمه (بلاثيوس)  
وآخرون، أورييون أو عرب يفتقر إلى الدليل المادي التاريخي، مما يدفعنا إلى القول  
إنّ ذلك ما زال ضمن التصوّرات التي لا ترقى إلى مستوى الحقائق إلا بوجود الدلائل  
والبراهين التاريخية لهذه العلاقة. وهذه الدلائل التاريخية لم تتوفّر للدارسين حتى  
الآن.

يقول الباحث المقارن الثبت الدكتور محمد غنيمي هلال:

«ولا شك أن رسالة الغفران تشبه «الكوميديا الإلهية» لدانتي، في نوع الرحلة  
وأقسامها وكثير من مواقفها؛ وقد دفع هذا التشابه بعض الباحثين إلى القول: إن أبا  
العلاء أثر في (دانتي). وهذا خطأ، إذ لا يوجد أي دليل على اطلاع (دانتي) على  
رسالة أبي العلاء..»

أما هذا التشابه بين رسالة أبي العلاء و«كوميديا» دانتي، فقد يكون راجعاً إلى  
أنهما كليهما قد أفادا من حكاية الإسراء والمعراج كما وردت في الأحاديث الإسلامية  
غير الموثوق بها، وفي هذه الحالة يكون لأبي العلاء فضل الإفادة أدبياً من التراث  
الإسلامي قبل (دانتي). <sup>(٦)</sup>.

ونستطيع أن نسند ما ذهبنا إليه في مقاله الباحث الدكتور (صلاح فضل):  
«على أن قضايا التأثير والتأثر في الأدب المقارن ينبغي، أن تعالج بروح علمي يقيم  
الفرض ويدرس بموضوعية ما يؤيده أو ينفيه، فإذا ما انتهى إلى نتيجة لا تتعسف ولا  
تلوي النصوص ولا تجد الدليل في غير مظانه نقبلها بطيب خاطر وسعة صدر.

ولئن كانت البحوث المقارنة لم تثبت حتى الآن صلة تاريخية مباشرة بين المعري  
ودانتي فإن<sup>(٧)</sup> وجود التراث الإسلامي المتصل بالإسراء والمعراج كمصدر مشترك  
واحتمال اطلاع دانتي على ترجمة أو ملخص لرسالة الغفران وتوافق بعض المشاهد  
والمواقف - كل هذا يصلح للنهوض بهذا الغرض وطرحه كسؤال لا يزال يلتمس  
الأدلة اليقينية في البحوث المقارنة في المستقبل»<sup>(٨)</sup>.

لقد قدّم الدكتور عمر فروخ بعد كتابه «حكيم المعرة» الذي صدر عام  
١٩٤٨، دراسة عن دانتي خاصة، والأدب الأوربي عامة، أبان فيها ما لم يكن ميسوراً  
له شرحه في كتابه «حكيم المعرة»، هذه الدراسة تتميز بالعمق واتساع الأفق، وهي  
الدراسة الموسومة: «الأدب العربي في إطار الأدب العالمي»<sup>(٩)</sup>.

وقد أراد الدكتور عمر فروخ أن يثبت «أن الحضارات والثقافات تطوّر  
وتمازج، فما من أمتين ولا شعبين ولا جماعتين إلا أخذ بعضهما من بعض. ونحن  
حينما ندرس الأدب المقارن فإنما ندرس تلك السمات المشتركة بين الجماعات الإنسانية  
في هذا العالم الواسع»<sup>(١٠)</sup> لقد أدرك هذا الباحث أن «الاجماع معقود اليوم على أن  
المهزلة الالهية» ترجع إلى أصول أبرزها ثلاثة أصول إسلامية: قصة المعراج.. ثم  
رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ثم الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي..

وقد وجد الباحث في شعر دانتي الأوّل في المقطعات والأناشيد ترتيب القوافي  
ترتيباً لا شك في أنه مأخوذ من التوشيح العربي في الشعر الفصيح وفي الأزجال، جاء  
من تأثره بشعر التروبادور في جنوب فرنسا..»<sup>(١١)</sup>.

ويعود الباحث إلى تبيان الفروق الكائنة بين دانتي وأبي العلاء المعري معطياً  
نماذج على ما يقول من كلا الشاعرين.



ولتوضيح تأثر دانتي بالمصادر العربية يحلّل بايجاز مقالة المستشرق الدكتور (رونكاليا)<sup>(١٢)</sup> الذي يرى «أنّ جهل دانتي باللغة العربية كان يبعده عن التأثر بالمصادر الأدبية في العربية الفصيحة كرسالة الغفران للمعري وطوق الحمامة لابن حزم والفتوحات المكية لابن عربي، لكن دانتي كان يعرف عددا من الكتب التي كانت تتناول كلاماً عن الإسلام والتي كانت منقولة من قبل أيام دانتي إلى اللغة اللاتينية المتأخرة وإلى عدد من اللهجات الأخرى التي كان دانتي يحسنها، وأشهر هذه المصادر . . كان كتاب المعراج للواعظ أبي الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكري البصري . . إن تأثر دانتي في «الكوميديا الإلهية» إنما كان من خلال هذا الكتاب الشعبي، كتاب المعراج هذا . .»<sup>(١٣)</sup>.

وإذا نختم هذه المقالة نوّد أن نلقي الضوء في حالة الدكتور محمد مندور الخاصّة بمسألة التشابه في المقارنات مفسّرين مناقشين ما وسعنا النقاش .

يقول (د. محمد مندور):

«وهناك بعدُ اتجاه عند نقادنا طالما حيّر اللبّ، فهم دائماً يحاولون البحث عن أوجه شبه في مقارناتهم، وهذا اتجاه خاطيء، فالنفوس كما قلت لا يمكن أن تتشابه، بل إنّ نفس الفكرة يعبر عنها أديبان فتكتسب من لون نفسيهما ومن الروابط بعوالم الحسّ والنفس الأخرى ما يجعلها أصيلة عند كلّ أديب منها . .».

وعدم تشابه النفوس بعضها ببعض مثل أوراق الشجر لا يمكن أن تكون متشابهة، كما يقرّر د. محمد مندور في موضع آخر .

«وهناك عدّة أبحاث حول أبي العلاء المعري صادرة عن نفس هذا الاتجاه: منها مقارنة حامد الصراف في كتابه: عن عمر الخيام، بين عمر وأبي العلاء، ومقارنة قسطنطين حمصي في كتاب: «منهل الوارد في علم الانتقاد» بين دانتي وأبي العلاء، ومقارنة الأستاذ علي أدهم . . بين أبي العلاء وشوبنهاور»<sup>(١٤)</sup> إنّ الدكتور محمد مندور ينفي التشابه بين النفوس ويبالغ في حقيقة الأصالة الفردية، وهو هنا - في رأينا - يراوح في مجال علم النفس، خاصة عند مقولات العالم النفسي (إدلر) زميل (فرويد) في تمايز النفوس تمايز أوراق الشجر، لكن ما يصحّ في حقائق النفس المختبرية، هل

يصدق على الابداع الأدبي وعملية الجدلية المعقدة؟ نحن نرى أنَّ التشابه بين أثر أدبي وآخر، بين نموذج فني وآخر، أمر مشروع كائن في الأعمال الأدبية منذ أقدم العصور حتى اليوم، إلا أن التشابه والاختلاف لا يمكن أن يكونا غاية في حد ذاتهما، إنما يخلص الدارس المقارن من خلالها الى اكتشاف تأثر، أو اقتباس، هذا الاكتشاف يوصلنا إلى ادراك المنابع التي ارتوى منها ذلك الأديب كي يتمثلها فتصبح جزءاً من شخصيته المبدعة التي يتناولها النقد بالتأويل والتفسير لوضعها في مجالها من الأحداث الأدبية، على وفق نشأتها التاريخية، وانبثاقها في وعي الأديب. إنَّ الأصالة الأدبية ليست ثمرة معزولة عن محيط التاريخ والطبقة، ومجمل تاريخ الأفكار الخاصّة بتلك اللغة، وذلك المجتمع.

## الهوامش

- (١) د. عمر فروخ، حكيم المعرفة ص ١٢٠ - ١٢٥، دار الكشف ١٩٤٨.
- (٢) المصدر نفسه ص ١٢٢.
- (٣) قسطنطي الحمصي، بين أبي العلاء المعري ودانتي شاعر الطليان، مجلة الرسالة مجلد (٨)، ج ٢، ج ٣، و ٤، ج ٥، ٦ سنة ١٩٢٨.
- (٤) «من الطبيعي» نسبة إلى «الطبيعة» هو الصواب، ومن الخطأ أن نقول: «طَبِيعِي» إذ لا يجوز حذف الياء منها عند النسب إليها، والأعلام وما هو شبيه بها تحذف منها الياء، قال (ابن قتيبة الدينوري) في «أدب الكاتب»:  
«وإذا نسبت إلى اسم مصغر - كانت فيه الهاء أو لم تكن - وكان مشهوراً أُلقيت الياء منه، تقول في «جُهينة» و«مُزينة»: جُهْنِي ومُزْنِي، وفي «قُرَيْش» قُرَشِي، وفي «هُذَيْل» هُذَلِي، وفي «سُلَيْم» سُلَيْمِي. هذا هو القياس إلا ما أشدوا.
- وكذلك إذا نسبت إلى فعل أو فعيلة من أسماء القبائل والبلدان، وكان مشهوراً أُلقيت منه الياء، مثل ربيعة وبجيلة، تقول: رَبِيعِي وبَجَلِي، وحنيفة وَحَنَفِي، وثقيف ثَقَفِي. وإن لم يكن الاسم مشهوراً لم تحذف الياء في الأول ولا الثاني.
- أدب الكاتب ص ٢٨٠، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة.
- ونقل الدكتور مصطفى جواد قول الشاعر:  
ولستُ بنحوي يُلوك لسانه ولكن سليقي يقول فيمرّب  
فالنسبة إلى السليقة والطبيعة سليقي وطبيعي لأنها من أسماء الجنس ولا يجوز حذف الياء منها. فنقول «بدبي» وقبيلي... نسبة إلى البديّة والقبيلة - انظر، قل ولا تقل ج ١، الطبعة الأولى ١٩٧٠ ص ١٤٨.
- (٥) محمود أحمد النشوي، بين المعري ودانتي، مجلة الرسالة، العدد ٤٣، ٣٠ ابريل ١٩٣٤، السنة الثانية ص ٧٤٢.

(٦) د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، الطبعة الثالثة ١٩٦٢ ص ٢٣٠.

(٧) وَهَمَ الدكتور صلاح فضل في هذه العبارة: «ولئن كانت البحوث المقارنة... فإن وجود التراث...» لأنه وضع جواب الشرط محل جواب القسم، لأن الشرط والقسم إذا اجتمعا فيكون الجواب للسابق كما يعرف النحاة ودارسو النحو العربي وفي عبارة الدكتور صلاح فضل سبق القسم الشرط بدلالة اللام الموطئة للقسم التي دخلت على (إن) الشرطية. فكان لزاماً على الدكتور صلاح فضل أن يقول: «ولئن كانت البحوث المقارنة... لأن وجود التراث...» فاللام الداخلة على «إن» هي اللام الداخلة في جواب القسم. وهكذا كان استعمال الفصحاء منذ القديم. قال تعالى في سورة الشعراء - الآية ١١٦ - :  
﴿قَالُوا لئن لم تنته يا نوح لتكونن من المرجومين﴾.

وقال تعالى: في سورة يوسف - الآية ٣٢ - :

﴿ولئن لم يفعل ما أمره لُيسجنن وليكونن من الصاغرين﴾

وقال النابغة الذبياني:

لئن كنت قد بُلغت عني وشايةً لمبلغك الواشي أغش وأكذبُ

(٨) د. صلاح فضل، تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي. الطبعة الأولى ١٩٨٠، دار المعارف بمصر ص ٨٣.

(٩) د. عمر فروخ، الأدب العربي في إطار الأدب العالمي، في مجلة: «آفاق عربية» العدد (٨) السنة التاسعة، نيسان، ١٩٨٤ ص ٣٦ - ٤٣.

(١٠) المصدر نفسه ص ٣٩.

(١١) المصدر نفسه ص ٣٩.

(١٢) المصدر نفسه ص ٤٠.

(١٣) المصدر نفسه ص ٤٠.

(١٤) د. محمد مندور، في الميزان الجديد، ١٩٤٤، ص ١٠٥.



## قصيدتان من "ليلة الغابة"

شعر  
زهوردكسن

تكتمل الساعة بالستين  
والعمر . . بالستين  
ولحظة تُفضي بلا نوال  
كحبة تسقط من غربال  
تُحسب . . بالألفين!

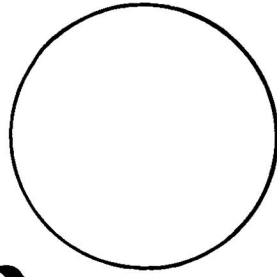
\* \* \*

يا لحظة تهذر من شمري  
كذرة الرمل على القبر  
ما عُدت تُحسبن  
ولست من عمري  
ولست في شيء . . من السنين!

"١" اللحظة الطيباء

"٢" السّيف

جَرَّ جَرَّتُهُ العِصَا . .  
جَرَّهَا . .  
جَرَّ أَعْضَاءَهُ الْوَاهِنَاتِ  
إِلَى الْمَتَكَا  
جَرَّ أَنْفَاسَهُ  
مَدَّ شِدْقِيهِ  
أَسْنَانُهُ تَتَاكَلُّ تَحْتَ الصَّدِّ  
مَسَحَ الْمَلْحَ عَنْ وَجْهِهِ الْمُضْمَحَلِّ  
تَنَاءَبَ . .  
ثُمَّ انْكَفَأَ!



# هين يندى جيبين الشامس

شعر/ محمد حميد الرشيدى

صَلْبُوكَ فِي تِلْكَ الْمَنَابِرُ  
مَسْخُوكَ فِيهَا  
ظَلَمُوا قُودَاكَ بِالْمَشَاعِرِ  
حِينَ قَالُوا أَنْتَ شَاعِرٌ  
قَذَفُوكَ فِي دَوَامَةِ الْوَرَقِ الْمُدَوَّدِ،  
وَالْحَبَرِ الْأَحْمَرِ  
فَتَبَسَّمُوا كَالدُّمَيَّةِ الْجَوْفَاءِ فِي جَوْفِ الْمَنَاجِرِ

\* \* \*

يَا لَيْتَهُمْ صَلْبُوكَ فِي جِذْعِ النَّخِيلِ  
لَيَرَوْا جَيْبِنَ الشَّمْسِ مِنْهُمْ كَيْفَ يَنْدَى

لِكَنَّهُمْ فِي عُبُودِ الْحَقِّ الْمَرِيرِ تَنَازَعُوكَ فَخَلَّدُوكَ  
 آه لَّهُمْ  
 حَتَّى مَنِ الْمَوْتِ الْكَرِيمِ تَلَقَّفُوكَ لِيُخْرِموكَ  
 تَبَّاهُمْ  
 مَا أَبْشَعَ الْإِنْسَانُ حِينَ يَصِيرُ أَجْرًا مِنْ ذُبَابِهِ  
 بِطَنِيهَا الشَّرَّهَ اسْتَبَاحَتْ حُرْمَةً  
 لِدَمٍ يَسِيلُ

\* \* \*

هَوْنٌ عَلَيْكَ فَإِنَّ فَجْرَكَ سَوْفَ يُوَلِّدُ  
 فِي عُتْمَةِ اللَّيْلِ الطَّوِيلِ  
 مَا أَنْتَ إِلَّا دَمْعَةٌ فِي مَقْلَةٍ رَمْدَاءَ تَحْلُمُ بِالشِّفَاءِ  
 تَهْمِي إِذَا طَلَّتْ مِنَ الشُّرَفَاتِ فِي غَيْبُوبَةِ الْفَجْرِ الْبَعِيدِ  
 هَوْنٌ عَلَيْكَ فَإِنَّ لِلْأَوْهَامِ مَهْدًا  
 سَتَمُوتُ فِيهِ  
 سُوَيْعَةُ الْفَجْرِ الْوَلِيدِ

# قصائد ربح اللؤلؤمحتين

شعر خورخي بورخيس  
ترجمها عن الانجليزية:  
محمود شمتير

## الحلم

فيما ساعات منتصف الليل تبدد  
فيضاً من الوقت  
سأمضي أبعد مما فعل  
البحارة من أصدقاء يوليسيز  
إلى منطقة الحلم ، خلف ما يمكن أن تصل  
إليه الذاكرة الإنسانية  
من ذلك العالم الغارق في الماء ، أنقذ  
بعض الشظايا  
التي تتأبى على الفهم :  
أعشاب تعود إلى مرحلة نباتية بدائية  
حيوانات من كل الأنواع  
حوارات مع الأموات  
وجوه هي أقنعة في كل الأوقات  
كلمات من لغات قديمة جداً

وفي بعض الأوقات ، رعب لا يشبه شيئاً  
مما نراه في النهار  
سأكون الكل أو لا أحد  
سأكون الآخر  
ودون أن أدري  
فإنه هو الذي نظر إلى ذلك الحلم  
إلى يقظتي المهتاجة  
ثم أخذ يفكر ملياً  
في إذعانٍ وهو يتسم



## رجل أعمى

---

أنا لا أعرف أي وجه ذاك الذي ينظر  
حينما أنظر إلى الوجه في المرأة  
أنا لا أعرف أي وجه هرم ذاك الذي يبحث عن صورته  
في صمت . وهو الآن  
متعب من الغضب  
ببطء وأنا الأعمى  
أتحسس بيدي  
نجوم وجهي ، ثمة ومضة من نور  
تسرب إلى داخلي ، ها قد جعلت شعرك  
بلون الرماد وفي نفس الوقت : بلون الذهب



أقول مرة أخرى إنني لم أفقد سوى  
السطح التافه للأشياء  
هذه الكلمات الحكيمة قالها ميلتون . وهي نبيلة  
لكنني حينئذ أفكر في الحروف وفي الورود  
أفكر أيضا أنني إذا استطعت أن أرى ملامحي  
فسوف أعرف من أنا في هذه الظهيرة المبجلة



## ذهب النور

---

حتى لحظة الغروب الصفراء  
كم من المرات سوف أجيل النظر في  
الجسد القوي لنمر البنغال  
الذي يذرع المجاز جيئة وذهاباً  
خلف القضبان الحديد التي تشبه المتاهة  
دون أن يرتاب بأنها قضبان سجن  
بعد ذلك ، ستظهر نمور أخرى  
نمر بليك المتألق ، المتألق كالحريق  
وبعد ذلك تأتي الأخرى التي من ذهب  
العاشق واهب الذهب الذي خلفه يختفي زيوس  
خاتم الذهب الذي في كل تاسع ليلة  
يهب الضوء لتسعة خواتم أخرى ، وهذه لتسعة أخرى  
ولا يكون هناك انتهاء

كل الألوان الأخرى الغامرة  
في رفقة السنين تركتني  
والآن وحده يبقى  
الضوء غير المتبلور، الظل الذي لا سبيل إلى الخروج منه  
وذهب الابتداء  
في أوقات الغروب، آه أيتها النمر، آه يا عجائب  
الأسطورة والملحمة  
آه، أيها الذهب الأعز لدي، ذهب شعرك  
الذي تتوق هاتان اليدان لكي تلمساه



## المهدد

إنه الحب، علي أن أختبيء أو ألوذ بالفرار  
أنها جدران السجن تنمو ضخمة كما في حلم مخيف  
القناع المغربي تغير، ولكن كالعادة فهو  
الوحيد، الآن ما نفع تعاويذي واختباراتي :  
مزاولة الأذب، التعلم الغامض، التدريب  
على اللغة التي تستعين بها أصقاع الشمال القاسية  
للتغني ببحارها، وسيوفها، نقاء الصداقة  
أروقة المكتبة، الأشياء العادية، العادات،  
الحب المبكر لأمي، الظل البطولي المنبعث  
من أجدادي الميتين، الليل السرمدي، نكهة النوم والحلم؟  
أن أكون معك أو بدونك . هكذا أقيس وقتي

الآن تفيض جرة الماء فوق النبع ، الآن ينهض  
الرجل على صوت العصافير ، الآن ، أولئك الذين  
ينظرون عبر النوافذ لا يمكن تمييزهم ، غير أن  
الظلمة لم تجلب طمأنينة .  
إنه الحب ، أنا أعرفه ، اللفه والارتياح  
لدى سماع صوتك ، الأمل والذاكرة ، الرعب  
من عيش يتوالى  
إنه الحب بأساطيره الخاصة ، بسحره القاصر الأحق  
هنالك زاوية شارع لا أجرؤ على اجتيازها  
الآن تطوقني الجيوش والغوغاء  
(هذه الغرفة غير حقيقية لأنها لم ترها)  
اسم امرأة يوقعني في العبودية  
كينونة امرأة تهز كياني كله .





شعر / علي منصور

وَحَدُّهَا فِي الْعِرَاءِ  
وَحَدُّهَا . .  
لَوْ تَحَطَّ الطَّيُورُ هُنَا مَرَّةً  
أَوْ يَمُرُّ الْقَطِيعُ  
لَوْ يَجِيءُ الصَّبِيُّ الْحَزِينُ  
وَيَبْرَحُهَا  
بِالْغَنَاءِ . .  
أَوْ تَصُبُّ السَّحَابَةُ فِي جِجْرِهَا  
شَجَنًا ،  
وَصَقِيعُ  
لَوْ يَهَاجِمُهَا رَهْطُ جِرْدَانٍ ،  
هَذَا الصَّبَاحُ .  
أَوْ تَجْرُدُهَا مِنْ ظِلَالٍ . .  
رِيَاخُ  
لَوْ يَطَارُهَا مُحْتَطِبُ  
لَوْ يَقْطَعُهَا إِرْبَاءً ، إِرْبَاءً . .  
لِلْحَرِيقِ  
كَانَ يُمْكِنُ أَنْ تَتَعَزَّى ،  
وَتَنْسَى ،  
وَتَغْفِرَ أَنْ . .  
قَدْ أَفَاءَتْ مَرَارًا . .  
عَلَى (رَجُلٍ) !!! قَاطِعٍ لِلطَّرِيقِ

قصّة قصيرة



# سلاماً يا بدر بن باشا

إلى من حَمَلَ بيوم مطير ...  
إلى الإنسان على السبّتي

بقلم : علي عبود البدر

أمه فقد بدا اصراره بالوصول لهدفه  
واضحاً ولم نعلم ما هي محطته الأخيرة ،  
أو ماذا يدور في ذهنه من أفكار . فتاة  
جميلة جالسة قبالة الشارع . شاب وسيم  
حسن المظهر جلس جانبها .

لتظهر هذه الكتابة المنقوشة هنا  
وسطنا وليظهر هذا الشخص معنا  
أيضاً . قالت الفتاة .

غير ممكن يا سيدتي . ردّ شخص  
يحمل آلة تصوير صغيرة بيده . فلو اردتما  
أن يظهر الاثنان معاً ، فستكون الكتابة  
صغيرة الحجم ولن تتمكننا من قراءتها .

كعادته ، كان منشغلاً بشيء ما . أما  
الناس الذين حوله ، فلم يحاول أن ينظر  
إليهم . هذا طفل يحرق في عينيه وآخر  
يركز على أذنيه وثالث يتفحص قدميه  
ويتعجب للحذاء الكبير الذي يلبسه .  
وهناك طفل تسلق صدره بينما بدت أمه  
رافعة إياه حيث مسك بإحدى يديه  
طرف سترته الأيسر ومسك بيده الأخرى  
الطرف السفلي المتدلي لربطة العنق  
العريضة .

لا تعبت يا ولدي وإلا يغضب  
علينا . انزل يا ولدي . لم يطع الطفل

صورتان . اجل صورتان . واحدة مع  
الكتابة وأخرى تبرز صاحبها معكم .  
آ . . . ولتكن ثلاثة . ستكون الصورة  
الثالثة من أروع ما يكون . تجلسان محاذاة  
القاعدة وسينظر هو إليكما من فوق . فما  
رأيكما بذلك ؟

لابأس . لابأس . ردّ الشاب .  
سنرى ان كنت مصوراً ماهراً أم لا . . .  
لم تعش البصرة مع هذا النوع من  
الصخب منذ فترة طويلة . ولم يكن  
بوسعك رؤية هذا الشارع مزينا  
بالمصابيح ، ولا هؤلاء المارة أو الجالسين  
هنا وهناك بكل هدوء . فقد انتشر  
الشباب والشيوخ على امتداد الساحل  
وبُنيت المواضع على الأرصفة واستقرت  
البنادق فوق السطوح وانتظمت أكياس  
الرمال في كل مكان وألف الناس ظلام  
الليل وأصوات المدافع . وألفوا الموت  
أيضا ، فقد أصبح معادلا للحياة وباتت  
الحقيقة واضحة حتى للطفل الذي نجا  
من الموت وظهر من وسط الانقراض  
مخضباً بدماء والديه ، مردداً آخر كلمات  
سمعها مع دوي المدافع . سترهوا الحياة  
يا ولدي من جديد . لن يمر الغربان  
فالشمس تشرق كل يوم .

قلت لك انزل . انزل . قالت الأم

لطفلها الذي أصرّ على المواصلات ، فنظر  
إلى أمّه وإلى الناس المشغلين حوله ورفع  
يده ودسّها في جيب السترة الأيسر محاولاً  
سحب كتاب متوسط الحجم ، لكن أمّه  
صرخت بصوت مسموع جعلت بعض  
الحاضرين يتجهون إليه ولكنه رغم ذلك  
استمر بعناده ، وعندما يش من كل  
محاولاته ، بدأ بالبكاء . أريد الكتاب .  
أريد الكتاب . هيا اسحبوه لي . تقدم  
رجل بدت عليه علامات الوقار وقال :  
لا يابني . لا ينبغي أن تفعل هذا .  
خذ هذا لك . انه نسخة ثانية من ذلك  
الكتاب الذي في جيبه . هيا خذه  
وانطلق . تناوله الطفل وعلامات الفرح  
بادية عليه فراح مهرولاً يحتضن الكتاب  
وقد أسرع أمّه خلفه ، بينما بقي  
الرجل متأملاً فترة قصيرة ثم مشى بضع  
خطوات على الرصيف المحاذي للشط  
وتوقف فجأة ثم رجع بسرعة . وبعد أن  
تأكد من انشغال المارة والناس الذين  
حوله ، ناداه بصوت خافت :

يابدر سلاماً . يابدر هل تسمعي ؟  
ها أنا جئت أسأل عنك وأتجاوز معك  
فهل تسمعي ؟ ردّ عليّ يابدر ولا تسكت  
بالله عليك . . .

لم يدر بدر ولا الرجل بأنني كنت

أراقبهما والا لما حاول الرجل مناجاته ،  
وقد أحسست بأن بدرأً رغم صمته ،  
يتلّوع شوقاً للتحدث مع الرجل ، فقد  
لمحت حركة جفنيه وتقلصات خفيفة  
بدت على وجنتيه ، وكنت أعلم بأن بدرأً  
لم يرفض طلباً لصديق أو رجاء لغريب ،  
لكنه الآن محرج وقد فات الرجل تلافى  
هذا الاحراج ، فاستمر بالالحاح عليه  
دون جدوى . وهنا ايقنت بضرورة  
تدخلي وحسم الموقف فتوجهت نحوهما  
وكأنني لم ألتجأ أو اسمع شيئاً من محاولة  
الرجل للتحدث معه . وفعلاً فقد ابتعد  
الرجل عند ظهوري فهمست بهدوء :  
إثبت يا بدر . سآتي إليك لا محالة . . .

وبعد منتصف الليل بساعة واحدة ،  
كنت قريباً منه وقد استفدت من شجرة  
معمرة بدت عليها آثار الشيوخوخة ،  
فاختفيت خلفها ، وبعد أن تأكدت من  
خلو الشارع من المارة ، ناديت بصوت  
خافت : يا أبا غيلان . هل تسمعي ؟  
يا حبيب اقبال . ها أنا ذا جئت لأراك .  
دمي كدمك ومياه الشط الذي خلفك  
تغذي عروقي . لقد لوّحت بشرقي  
الشمس وارتسمت خضرة النخيل في  
عيني كما ارتسمت في عينيك يا بدر  
سلاماً . يا بدر سلاماً .

وهكذا استمرت مناداتي له حتى أن  
الشرطي الذي يحرس السواحل الجنوبية  
توجه نحوي وقال :  
أراك تجهل مناداة بدر .  
اجهل !  
أجل تجهل .  
قل لي اذن كيف أناديه ؟  
تناديه ؟  
نعم .

إنه يسمعك الآن ولكنه عاجز عن  
الحركة ، وان أردته ان يتحرك وينطلق  
فما عليك الا أن . . .

همس الشرطي بأذني ثم اختفى  
بالظلام فبدأت على الفور بالترديد  
بصوت مبحوح مرتجف ، فارتحت ذراعاً  
بدر وتدلّيتا وبدتا متعبتين من شدة  
الإعياء وازداد بريق عينيه ، فبان أثر  
دموعه على خديه واضحاً :

يامطر يا حلي  
عبر بنات الجلي  
يامطر يا شاشا  
عبر بنات الباشا

ولم أشعر بتلك اللحظة التي نزل فيها  
بدر من منصته حيث بدأنا بالعناق الحار  
وقد وضعت رأسي على صدره وأحسست

بنضات قلبه المضطربة وهو يمسخ دموعه .

أين كنتَ كل هذه المدة ؟ آه لو تعلم بحالي وأنا أراك وسط الحشود . ناديتك وبأعلى صوتي . أجل فقد جمعت ما تبقى من قواي وصرخت فلم تسمعي ، فقد طغى صوت الدمار وبكاء الأطفال على صوتي وبقيتَ منشغلاً وكأنك تريد الحفاظ على شيء ثمين تخشى ضياعه . لم تكن لوحده ، بل كان معك العشرات ، واتذكر ان خوذة فولاذية مشبكة كانت على رأسك ، بينما مسكت يدك جسماً برونزياً ثقيلًا فأيقنتُ بأنك لن تسمعي ، ولكنني علمتُ بأنك تخندقت في جيکور مع رفاقك وقد تعفرت جبهتك بترابها ، فشعرت بأنني لازلت أحيًا . .

أجل يا بدر لأنك لم تمت . أتذكر يا بدر سباقنا في صعود النخيل وتلقيحها ؟ آه منك فقد كنت بارعاً في كل شيء وكنت الفائز دائماً ، ولكنك عندما سقطتَ من نخلة البرحي ذات يوم ، تصورت بانني فرحت لسقوطك .

ألا زلتَ تذكر ؟ ردّ بدر وأضاف : ها أنا أعود طفلاً وأحس بدمائي حارة داخلي ، أرغب بالسير والقفز والسباحة وتحدي تلك الظلمة الموحشة التي كنت تخاف منها ، أتذكر كيف كنّا نلعب ونكتب في كوت المراجيج<sup>(١)</sup> ونقفز الأنهار الضيقة ونتذوق التمر؟ .

نعم أذكر ذلك وأذكر كل لحظة قضيتها معك يا بدر . ولكن قل لي هل اعتدت الوقوف هكذا بهذا الهيكل البرونزي ؟ أما تتضايق من طولك الفارع هذا؟

لقد اعتدتُ الوقوف ولكنني عانيتُ من طولي كثيراً . فكما تعلم بأن أربعة أمتار تفصل بين رأسي وقدمي ، قد سهّلت اصابتي في مناطق مختلفة من جسدي . آه لو حدّثتك عما جرى لي قبل أشهر ، لما تصورت الموقف لأنه لا يُصدّق .

وأي موقف؟

الوحدة . كنتُ أشكو الوحدة والقلق في الليل وكان عليّ أن أبقى منتصباً في مكاني رغم الاجهاد ، وكنتُ أُلح أثاراً

---

(١) كوت المراجيج (المراقيق ، الرقيق أو العبيد) مأوى العبيد .



على جباه الناس . لن يمر الظلم من هنا ،  
هكذا كانوا يرددون ، ولن تتكرر مأساة  
العشار عندما نهب الإنكليز محلاته وبيوته  
وهتكوا أعراضه ، وكنتُ أحسُ في  
طفولتي بآثار العبودية من حولي . لقد  
رأيتك . أجل رأيتك ورأيتُ آلاف الناس  
الذين يشبهونك ، وكنتُ أنادي بأعلى  
صوتي ، فيرن الصدى في أعماقي :

جيكور حببتي

جيكور مدينتي

تذكرت حضن أُمي وحب جدي  
ووقار أبي الذي لم أحضر جنازته ، وكان  
صوتُ إقبال يناديني ويصرخ ! أين أنت يا  
بدر فقد اشتقت إليك ؟ ناديتها ،  
صرختُ لأجلها : سامحيني فقد دُقت  
معني مرارة قاسية دُهِشَ لها أيوب لكنك  
لم تجزعي . سُيِّتُ وحيدا كالْمسيح الذي  
جرَّ في المنفى صليبه ، أنزف وأنتِ خلفي  
تلعقين جراحي وتلهئين .

إقبال يا زوجتي الحبيبة

كوني لغيلان رضى وطيبه

كوني له أبا وأما واحمي نحيبه . .

مرت الأيام عصيبة قاسية امتلأ  
خلالها جسدي بشظايا حارة كاللهب  
فاقت بعذابها كي البدوي المرسومة بقاياها  
على ساقِي ، وغطى الغبار وجهي

ودخلت الرمال عيوني وتهدمت الأبنية  
التي أمامي ورأيت الأطفال بلا رؤوس  
والنساء بلا أيدي ، وغسلت الشوارع  
الدماء وامتلأت بالحفر العميقة وسرى  
الآلم بساقي وظهري وبطني وتمزَّق  
الكتاب الذي رافقتي سنين حياتي  
وتلطخت منصتي الناصعة بالدماء وتغيَّر  
لون الماء الذي حولي ، فصاح الناس الله  
أكبر ، فازدهر الكون بالصياح وكان  
الرجال يعبرون ، وكنتُ أنا بلا حول ولا  
قوة خجلاً انظر إليهم وأشدُّ أزرهم في  
أعماقي وقد أحس أحدهم بلهفتي فابتسم  
لي وأشار بسبابته نحو عمق السماء ، وهز  
رأسه عدة مرات وقال : أجل يا بدر .  
لقد توكلنا عليه . سنوقف النزيف  
ونضمد جراحك .

مات الغربان وأُنيرت الشوارع وكثر  
الزحام . ياليتني أعيشُ لأسفح نفسي على  
التراب وأسمع صوت أُمي : سآتي يا  
بدر . لقد حضر الغد ولن يوقظك حلم  
أوبيكيك ليل ، فقد ولى الظلام . .  
وتلك الأيام التي حملوك فيها بيوم مطير  
تجوب شوارع البصرة ، وتدق الأبواب .  
هذا بدر ميتا فخذوه . هذا ابنكم فاقداً  
لحُسن أمه وحنان أبيه وابتسامة إقبال  
فاحتضنوه . محمولاً في صندوق خشبي

فأكرموه. هذا الذي صرخ بصوت  
مسموع:

الشمس ..

الشمس أجمل في بلادي من سواها  
والظلام.

حتى الظلام هناك أجمل فهو يحتضن  
العراق

واحسرتاه يا بدر واحسرتاه .. متى  
أنام ..

أجل. ذلك الصوت الذي ناداني  
بنبراته الرقيقة، ظلّ يؤرقني أياما طويلة  
حتى تحوّل إلى ضحكات أطفال تعودوا  
زيارتي كل يوم، وبتُ أسمع صوتهم  
وأحس بإصرارهم على استعارة كتابي،  
وكنْتُ لمحاولاتهم في سري أضحك،  
فقد بُتت بسترتي ثم انصهر بجسدي  
فأصبح قطعة منه، فلن يعبث به أحد  
بعد اليوم، ولكنهم رغم ذلك سيلهون  
بأذني فيمسكوا أذانهم ويدلعوا ألسنتهم

ويقفوا على ذراعي اليمنى المشوهة.

مهلا يا بدر، أقلت مشوّهة؟

نعم. انقل عتابي لمن صنعني، فقد  
قبلتُ بهاتين الأذنين فهما من صنع ربي،  
ولكنني لا أحب ذراعي، قل له أن يعيد  
تجليد كتابي ويُرقّع ثيابي وأن ..

ما هذا يا بدر! أكلُ الكلام لك؟  
لا. ولكنك تتكلم وكأنك تريدُ  
سماعي.

أصبتُ يا بدر، ولكن قل لي، كيف  
هي الأمور الآن؟  
لا أريد أكثر منها لأن الأحبة  
يتحاورون قربي والشيخ يستظلون  
بظلي، فانظر بوجوه الناس لأرى السعادة  
والماء خلفي.

وهل تشكو من شيء يا بدر؟  
نعم. فأنا بحاجة لمن يزيل الغبار  
عني. بحاجة إلى المطر.



## قصّة قصيرة

# الحج والعري

مجدي عبد النبي

الأرصفة بتفزز، أكواماً من اللحم ينفر  
منها المارة ويرتعبون. بيت السكون  
والخوف داخل الأحشاء العارية.

\*\*\*

نزيف الصراخ يلطخ أصداغ  
الليل.. شعاعات الفجر. تمتص نخاع  
السواد الفاحم، همسوا.. تذكروا  
تفاصيل بغتة الأمس.. المنزل من  
طابقين. كان فجوة في وسط العمارات  
الشاهقة.

— لا داعي للشجار دعه يستكمل  
عمله.

— هذا عميل من أنصاره.

— احترم نفسك ولا تغال.

الضباب يلف بقايا ذكريات تغوص  
في القاع. الأصوات تغتال صمت  
الليل. هبوط حاد يشق جوف المنزل،  
الخوف يتوسد الأحداق. تتساقط قطع  
أخرى من «الدبش» يمتطون سعار  
الهلح. تنثال خفنة من التراب.. تتماوج  
مع الريح.. يلطمها.. يمزقها.. ينثرها  
في الفراغ. «امكثوا أماكنكم.. تشبثوا  
بأظافركم.. لا تبرحوا المنزل.. كونوا  
أعمدة.. أصمدوا.. أصمدوا..  
لا..» تلتهم اللحظات المخيفة جدران  
القلب.. يتفتت أسفل أنياب الزمن  
المسعود.

تتقيأنا أمعاء الحياة. تتلفظنا أشرعة

— انه آيل للسقوط .

احتقان في لون الوجه شديد «هون عليك يا رجل» أجهش بالبكاء .

نظر إليها ملياً . . اغتصبت تعابير الصبر أخاديد الوجه . ضمها بقوة . . تعلق الأولاد فوق ظهره باستماتة . كان الحمل ثقيلاً ، أقعده على الأرض . . تسربت حوكلات . . نظر حوله ، كانت عيون كثيرة تحيطه . . ملم اللحم العاري فوق ظهره . . احتواه . قذفه أحد الأطفال بضحكة ازدراء . تكوموا على قارعة الطريق . . بجوار بعض قطع الأثاث ، يعضهم الريح . . ينفذ من خلال الثقوب . . يصفر داخل الصدر العاري . . يلتهم اللحم والعظم .  
— لا بد من عمل إضافي . . .  
قاطعها بحلق .

— الصحة لم تعد كالأمس .

أحد الجيران تبرع بالدثار والآخرون بالطعام ، المراحيض بعيدة . . لا يهم . . تطلعت العيون المخبوءة داخل الوجه . . صاعدة فوق أكوام الأطلال . ثقت النظرات أحشاء الحجرات المنكشفة .  
آلام تهرس الأمعاء وأصوات حشرات ، «هنا كنا نلتم حول

«الطبلية» وهنا كنا ننام نتدثر بالجدران ونلتحف . هنا نستقبل الضيوف . . .»  
— اترك الولد يعمل بعد مجيئه من المدرسة .

— كلا .

— ألا ترى جارنا ماذا يفعل ؟  
— لا أريد سماع هذا الكلام .  
— بابا نريد لعباً مثل أولاد جارنا .  
— لا أحد يصعد مرة أخرى لأعلى .

\*\*\*

أزاحوا بعض الكتل . . بدأوا ينصبون الخيمة . . منعهم الرجل البدين بنظرة جامدة «ألم أقل أنه من أعوانه» أشار لهم بطرف أصابعه . أنتقلوا إلى قارعة الطريق .

احتواهم العراء ، والريح . «فلنعمر ما تبقى من الحجرات» .  
— أتركنا .

— اننا حريصون على حياتكم .  
— مستعدون أن نوقع لك .  
— تلك مسئولية . . أسف .

أمام المنزل توقفت العربية ، هرعوا إليها . . الكل يحمل أشياء يصعد بها الطابق الثاني ، يشد على الكف يريد أن يقبلها . . يسحبها باستغفار «نحن أخوة يا رجل» .

— ألا تلاحظ التغيرات المفاجئة على صاحبك.

— ليس من شأننا.

مصمصة تبرح الشفاة المضمومة. . تثقب أذنيه.

— ألا تفتح لي صدرك وتعمل معي في التجارة.

تقياً ابتسامة ولم ينطق بكلمة، جثمت فوق الأذن الكلمات. . اخترقتها. . مزقت تلافيها.

— لا بد أن تزيد من دخلك من أجل . . . و. . . و. . .

اغتيال صوت السيارة الفارحة حياء الصمت. أطلوا من النافذة. . هرعوا يهثونه.

العرق ينز من مسام جسده. . استباح الجسد الضامر. «وصلت سن التقاعد» مزق الخطاب. . . جلس على الأرض. لم يستطع أن يصمد أمام لطحات الريح «لا بد من بيع المنزل» قالها لكزت المرأة صدرها.

— لا تحمل هما نحن جيران. سوف ادفع لك ما شئت.

— لكنني لن أترك شقتي.

— . . . . .

فوق درجات السلم يرقص دبيب

متواصل. يتجه إلى أعلى «من سيزورني» أناس مهمون دائماً يصعدون. هكذا يدل مظهرهم. . تتدلى من أيديهم نفس الحقيبة السوداء.

— هذا الرجل وصل بشطارته.

امتعض لون الوجه.

— ألن تسمع الكلام، لم يبق لنا شيء

نملكه.

— أخذ يمضغ سنوات القحط. . .

يجرف كلمات الصبر يملاً بها جوفه يسمع طرقات فوق الباب والدهشة تغلفه.

— من أنت. . . ؟

— الرجل المختص. . المنزل آيل

للسقوط.

— كيف هذا؟

ابتسامة فاترة.

— صاحب المنزل لم يعترض أتعرض

أنت.

— أنت عميل.

وقع أمام رجل الشرطة انه المسئول

عن حياة أسرته.

استباح الخواء الطابق العلوي. دب

في أوصاله نشوة الانتصار والحيرة، في

المساء كان الصوت يחדش حياء الليل.

تسلل الخوف إلى القلوب. . مسح

جدرانها الواهنة. . ثقب بابه. تكرر

الصوت، في الأيام التالية، بدأت تهتز  
جدران البيت.

— لن أترك منزلي.

— انه ليس بمنزلي الآن.

— لن أتركه، لن.

\*\*\*

بغثة كان الزلزال. شق الفزع  
القلوب.. احتواها الخواء.. فوق  
الرصيف تراصوا ينتحبون، تتناثر  
الصرخات.. تتمزق عبر الليل..  
تصطدم بتنوءات الصخر.. يللمها  
الريح، تجرح وريدا ينزف.. يضغط  
شرياناً، ينفجر الآخر، تتجمع كل  
الجراح داخل القلب المقهور، تقف عند  
أعتاب المجهول.

\*\*\*

بدأوا يرفعون الأطلال ويشيدون  
الصرح الشاهق.  
— اطمئن، الاسكان الشعبي لن  
يتأخر.

— ..... (انه لصن طردني من

منزلي وهدمه).

— لا تقلق أنت في الدور.

— ..... (الآن يطالبني بمبلغ

ضخم لأخذ شقة في منزلي).

أخذ ينفلت من خلف خطوط  
الوجه.. يغوص في أعماق سطور

الأوراق القديمة، يلفظ أياما ولّت.

— ماذا سنفعل.

— كان بيتنا..

— كل المصائب حطت فوق رؤوسنا.

— قال لي أنت في الدور.

— ارحمنا يا رجل.

— البيت كان قرماً سوف يكون أعلى

صرح.

— سوف يرحل كل منا عند أقاربه.

— لا تقلقي سوف أبحث عن عمل.

هزت رأسها في سخرية وأجهشت  
بالبكاء.

\*\*\*

قذفهم أصحاب المحلات التجارية  
بالحجارة. هم بحمل أسرته فوق الظهر  
المكشوف.. يجرجر خيط الدم خلفه.  
عند نهاية الشارع.. سقط على الأرض.  
ناداه بصوته الغليظ من خلف أسوار  
الحديقة الباسقة.. رفع رأسه.  
— نريد بوابا للفيلا.

خرقت الكلمات مراكز الاحساس، لم  
يعد بالوجه دمعات تلسع الجلد، ذاب  
تحت نزيف الكلمات. سقط عمدا.



# الخنزير

## قصة قصيرة - بقم : سعيد سالم

- ١ -

مع غيري من الآدميين العاديين ذوي  
الطموحات المتنوعة والعقول السوية التي  
تتسم بالاتزان . . لقد بدأ التحول بظهور  
ذيل صغير فوق منتصف مؤخري بنهاية  
عمودي الفقري .

قلت لنفسي لقد كبرت يا ولد  
وتجاوزت الأربعين بعدة سنوات . لم تعد  
نفسك تتوق إلى ما كانت تشتهي من قبل  
فتبذل من دونه المستحيلات وتبعثر  
الطاقات وتستهلك السنوات . . كارثة  
أن يزحف هذا الاستسلام الكريه للحياة  
على قلبك الثائر وعقلك المشتعل بوهج  
جهنمي لاحد لجبروته . لم أعبأ بذيلي  
الصغير كما أن أحداً لم يلحظه، حتى  
الذين لاحظوه لم يهتموا به كثيراً لأنهم

أمسكت بتلابيب زماني في لحظة تين  
لي فيها أني تحولت بالتدريج إلى خنزير  
كسول عفن الرائحة دون أن أدري .  
كنت حتى سنوات قليلة مضت أهتم  
بأمور غريبة رأيتها جوهرية كالفن والمهنة  
والمال والمرأة . لم يخطر ببالي يوماً أن  
تستمر حياتي دون حافز منها جميعاً أو من  
بعضها على أقل التقديرات، وإلا فأني  
حافز آخر يمكنه أن يدفعني إلى العمل  
الدؤوب والمثابرة القاتلة على الغوص في  
عذابات الأيام وملذاتها وعلامات  
استفهامها المحيرة؟ . . أما ارتباطي  
بأسرتي فقد كان بغير حاجة إلى أن أدخله  
في زمرة الخوافز لأنني أتساوى في شأنه

كانوا أكثر انشغالا بكروشهم المتنفخة  
وأفواههم المفتوحة على اتساعها .

سألني الناشر المفلس على سبيل  
المجاملة فحسب :

— أين قصصك ورواياتك؟

— لم أعد أكتب .

— لماذا؟

— فقدت الرغبة والموهبة والحافز .

قال لي بثقة المجرب الذي عرف كثيرا  
من أمثالي من المجانين :

— أزمة وتزول ثم تعود إلى قلمك .

تركته لأوهامه ومضيت إلى نفسي  
البعيدة حاملا في شراييني دماء بني قومي  
التعساء، فنصحتي الطبيب باطلاق  
العصافير من أقفاصها . تضخم وجهي  
واستطالت أذناي وأحببت النوم حبا جما  
وبلت على زماني . . الكاتب القدير  
والفنان العظيم «طُظ»، لم تعد شعرة من  
جسدك تهتز لهذه الخزعبلات التي لا تعني  
شيئا عند قوم ثلاثة أرباعهم من الأميين،  
يطحنهم الغلاء وتنهك قواهم أزمة  
الديون وصراخ الكذابين وسيادة الأنا  
وسباق المال وهبوط الذوق واعتياد العين  
على رؤية القبح والأذن على سماعه .

قلت لرئيسي بحزم :

— أنا مستقيل .

— لماذا؟

— لست أريد أن أعمل بعد الآن .

نظر إليّ مستنكرا حين أصدرت من

فمي عواء غريبا :

— وكيف تدبر حياتك بلا مصدر رزق

مضمون؟

— بالأمس وضعت كل ما أملك في

البنك بفائدة شهرية تكفي في ذمة

التاريخ صراعات ضارية وقتال حياة أو

موت وتدخلين آلاف من السجائر

وتعاطي حبوب مهدئة وعقد مؤتمرات

ورسم خطط وتدبير مؤامرات تحت شعار

صاغه علي بن أبي طالب يقول فيه أن

«الغدر بأهل الغدر وفاء عند الله والوفاء

بأهل الغدر غدر عند الله»، بحيث لم

يكن أي الأمرين أكثر وضوحا من

الآخر: أهو الحق يراد به باطل أم أنه

الباطل يراد به حق . أم أن الأمر قد

اختلط بينهما . . فلتذهب قراءاتك المهنية

إلى الجحيم حاملة معها مئات من

براءات الاختراع الحديثة والمجلات

العلمية المتطورة والأبحاث التي تفني

العمر دون جدوى . كنت تبيت ساهرا

حتى الصباح أمام تجربة معملية صغيرة،



... وأن تحبني تلك الفتاة الجميلة  
ذات العينين الخضراوين والنظرة الساهرة  
الشاردة وربما أتزوجها يوما فأرتدي  
«البايون» ليلة الزفاف لأنني لست أحب  
رباط العنق المدلى من الرقبة وأن أحصل  
على شهادة جامعية عليا في السياسة  
والاقتصاد تتيح لي أن أعمل سفيرا  
لبلادي في دولة متحضرة فأتحادث  
الإنجليزية بطلاقة وأركب الطائرات  
وأفترج على دنيا الله الواسعة بمحيطاتها  
وجبالها وأوديتها وغاباتها وأنهارها  
وجليدها وصحراواتها وألتقي بشعوبها  
وقبائلها وأحبهم فأستمع بالغاية من  
وجودي، وأرى الحياة شيئا جميلا ولا  
أخاف الآخرة وحين أبصر وردة تتفتح  
أكون قادرا على الاحساس الحقيقي  
بروعة ما أبصر وما أستبصر وأن تمضي  
سنوات حياتي طويلة عريضة عميقة  
ولكن كما يمضي يوم جميل واحد فتمسك  
أمي بيدي وتقودني إلى بائع الحلوى وأن  
يكون لي أب على قيد الحياة أسأله  
ليجيب وأمد يدي ليعطي وأفتح قلبي  
ليسمع فأستلهم الثقة بنفسي من ابتسامته  
التي لم أرها لأنني لم أره وأن أرى موكب  
الملك وأصافح رئيس الجمهورية وأتطوع

تصفر وتغني وتدخن... لكن ماجدوى  
هذا كله حين يفتر الحماس وتستحيل  
معاشرة الأيام إلى ما يشبه الصمت  
المتبادل بين عاقل ومجنون؟..

تهلل وجه زوجتي بالبشر والفرحة :  
- مبروك... فرصة العمر لنا ولأولادنا .  
- لن أسافر .  
- أنسيت مخططاتنا لتجديد أثاث البيت  
وشراء الذهب للبنات وقطعة الأرض  
للأولاد؟  
- كنت أعمى فأبصرت .  
- بل انني أرى الصواب في عكس ما  
تقول .  
- لأنك تنظرين ولا ترين، وإلا لانتبهت  
إلى أنني أصبحت أمشي على أربع .  
في بالوعة النسيان سقطت مشروعاتي  
لجمع المال، واعلمي يا زوجتي العزيزة  
أن نظرتي للمال قد تحولت لسوء حظك  
إلى نظرية، والنظرية تنتهي إلى أن المال  
لا يستحق معشار ما كنت أوليه قديما من  
أهمية، فلا سفر يجدي ولا غيره، وإنما أنا  
في شوق شديد إلى سفر آخر أقطعه إلى  
نفسي المجتهدة من عناء الرحلة .  
... ياه . لقد تمنيت كثيرا .



وأقرأ وحين يهاجني وغد أستطيع أن  
أوفيه حقه من الضرب وحين أولد لا  
أصرخ كثيرا وأن ترضعني أُمي من ثديها  
لا من الصيدلية وأن أكون انسانا حين  
أموت لأنني أحب رائحة الطبيعة جدا  
يجعل من صدري كونا فسيحا وأن أظل  
محتفظا بقدرتي على الانبهار والدهشة  
وأن . . . . .

- ٣ -

لو كان الأمر يأسا لما دفعني إلى تأمل  
ظاهرة الفتور التي انتابني والغوص في  
أعماقها، لأنني ذوباع قديم في اجتياز

لحمل السلاح وأصبح عاريا في البحر مع  
الأسماك الفضية والملونة وأحصل على  
العديد من البطولات الرياضية ثم أمتنع  
عن أكل اللحوم إلى الأبد وأجرب لذة  
تدخين السجائر مع صبية المدرسة لحظة  
الغروب في حديقة مهجورة إلا من  
العشاق وأن أجروا على مطالبة أحد بشراء  
دراجة ألهو بها إذ قال لنا المدرس أن عليا  
ابن أبي طالب قد قال «لو كان الفقر رجلا  
لقتلته» وأن أتجنب الحزن والكدر وانطواء  
النفس على الألوان الرمادية والقلب على  
القائمة فما أروع البهجة وأن أقرأ وأقرأ

دروب الحياة المظلمة حين ضغطت الأيام  
على عنقي ولوت ذراعي وحاولت كتم  
أنفاسي . المسألة عند خنزير مثلي أكبر  
بكثير من اليأس . إنه شعور قوي واثق  
يتسلل إلى نفسي بهدوء شديد . قد تكون  
طمأنينة مجهولة المصدر وقد يكون  
الإيمان . . أوروبما كانت الحكمة تغزو  
عقلي الملهب بالجنون بعد أن شاب  
شعري وتشابكت تجاعيد الزمان على  
وجهي واستمرت الحياة في حظيرة تفوح  
برائحة المخلفات . . اللعنة على هذا  
العالم الذي يعدو بأقدام الأربعة في  
سرعة صاروخية إلى الفناء .

قالت لي المجنونة التي أحبتها فجأة :

— لكن بريق عينيك مازال متأججا .

— تعلمين أنني متزوج .

— لست أغازلك، وإنما أساعدك على

استرداد نفسك لتعود آدميا من جديد .  
— هل تراهنين على حدسك بزواجي  
منك؟

تولت الفطرة زمام أمري والتمست  
المشورة من قلبي والدفء من قلبها  
وخيل ألي أن الحياة الحلم قد عاودت  
الدبيب في روحي فأكلنا الثمار بطينها  
وأفترشنا العشب الشيطاني وارثونا من  
نوع لم نعرف كيف اهتدينا إليه . . وحين  
سقط المطر شعرت بطهر لم أشعر به من  
قبل، فخرجت من الحظيرة بلا ذيل  
ووجدت نفسي أمشي على قدمين . .  
ولكنني فوجئت بأن باب الخروج يفضي  
إلى حظيرة أخرى تفضي إلى ثالثة إلى  
رابعة . . . ولم أعد أميز صوتي بين صياح  
الآخرين .

قيمة  
الموروث  
التاريخي  
في رواية  
«الزيني بركات»  
لجمال الغيطاني

رؤية نقدية بقلم: سعيد عبدالفتاح

إن أول ما تثيره رواية «الزيني بركات» للأديب «جمال الغيطاني» ذلك الحس التراثي الذي يتجلى فيها بداية بالعنوان نفسه، وذلك أن لفظ «الزيني» يعود بنا إلى الماضي، هذا الماضي سرعان ما نكتشف، حين نبدأ في قراءة الرواية، أنه السنوات الأخيرة لغروب دولة المماليك.

واختيار هذه الفترة يعطي انطبعا أوليا لما تريد أن تقف هذه الرواية عليه من أبعاد.

أولها: تلك الأحداث الجسام التي عاشتها مصر إبان نهاية عصر المماليك وبداية

العصر العثماني؛ من استلاب للحقوق، وتكميم للأفواه، وكبت للحريات وانتهاك للحرمان، وابتداع ألوان متعددة من التلصص والتجسس والقمع، والغش والخداع، وما لاحق ذلك من قتل وتشريد. أدت هذه الأحداث بدورها إلى تزلزل أركان الأرض تحت أقدام أصحابها.

ويدعم هذا الانطباع الصورة التي نراها في الأحداث، والمرسومة بعناية. خاصة لشخصية الزيني بركات ذك الثعلب الماكر الذي استطاع المراوغة إلى حد بعيد لاستغلال كل الظروف لصالحه.

ثاني هذه الأبعاد: الوقوف على لحظات التحول التاريخي في حياة الشعوب. هذا التحول الذي يكاد يحكي عن نفسه في كل شيء؛ في وجوه الناس والبيوت والمدن، كما يقول المؤلف على لسان الرحالة «فياكونتي جانتي». الذي اختاره راويا لأحداث الرواية وكشف الكثير من علامات الاستفهام فيها، والتي تحتاج إلى إجابة «أمتع اللحظات التي يذكرها الرحالة فيما بعد، لحظات تتغير فيها الأمور والأحوال، معاينة وقوع الأحداث الكبيرة، رصد آثارها على الوجوه والبيوت والمدن» (ص ١٠). ومن هنا تنبع أهمية اصطيد الغيطاني لهذه الفترة التاريخية على وجه التحديد، وهي اللحظات الحرجة بل الأكثر حرجا، وهي اللحظات التي تقع بعدها الكوارث، أو تجتاز بها الأمم الأزمان، وكأن الرواية تريد التنبيه إلى خطورة هذه اللحظات وأهميتها معا.

ثالث هذه الأبعاد: الإشارة إلى الواقع المعاصر، وما يكتنفه من قلق وتوتر وانحدار نحو تفسخ العلاقات الإنسانية الموجودة، والتي لمسها الكاتب في طبائع الشخصيات المعاصرة، نتيجة لغياب القيم الأصيلة، وانحسار معاني الحرية والاكتفاء بالتشدد بها في المناسبات، والتي تشبه إلى حد كبير الطبائع والظروف والمقدمات التي أودت بنهاية دولة المماليك، وسجلت لحظات الهزيمة والانكسار.

ولا أريد أن أقول إن الرواية تعطي تكبيرا للاحساس بفترة ما قبل ١٩٦٧م إلى الهزيمة المعروفة في ٥ يونيو، خشية أن يفهم من كلامي هذا أن دلالة الرواية، التي هي عمل فني، تقف عند هذا الحد. لكنني أريد بها أن تبعد أكثر من هذا لتشير

وتحذر من الرضوخ تحت مثل هذه الضغوط، وتنبه إلى قيمة الحرية والوعي اللازمين للخروج من قسوة الهزيمة والانكسار التي تؤدي إليها هذه المقدمات. . ولا تقف الرواية - أيضاً - عند هذا الحد بل تتجاوز هذه الأفكار كثيراً، سوف نتبين ذلك أثناء قراءة الرواية قراءة أدبية فاحصة نمكننا من التعرف على أهم خصائصها الفنية.

رابع هذه الأبعاد: إعادة إبداع اللحظات التراثية الهامة، لتفجير الطاقات الكامنة وراء فهمها صائباً، وذلك يقتضي من المبدع استيعاب وتمثل الفترة أو الشخصية التي يريد التركيز عليها تمثلاً جيداً، لأن أهمية التعامل مع التراث بهذه الكيفية تعني صنفاً جديداً للتراث والحاضر معاً، وتوسع رقعة النظرة على المستقبل مع تكبير الاحساس به.

\* \* \*

حاولت من خلال هذه البداية المتعجلة رسم صورة سريعة لما أعتقد في قراءة أولى وعادية، وسريعة - أيضاً - متصوراً إمكانية أن تساهم هذه الصورة في تتبع الجزئيات الخاصة بالعمل الفني والتي تشكل معاملة، وستوقف عند ذلك كثيراً. لكنني أود، قبل الدخول في الرواية ذاتها، تمحيص بعض الأفكار الهامة عن الكتابة بالتراث، وهذه القضية ليست هينة أو بسيطة، إنما تنبع أهميتها من أهمية الرواية ذاتها التي تتخذ هذا اللون شكلاً أساسياً لها.

يشكل التراث نبعاً هاماً وفاضلاً ينهل منه الأدباء والمبدعون، وهو نبع لا ينضب ولا يجف إلا إذا جفت قريحة الفنان نفسه وتوقفت خيوطه الدقيقة التي يمدّها الماضي، وينسج بها الفنان لحظات عصره مستشرفاً مستقبلاً أفضل. وفكرة اللجوء إلى التراث في العملية الإبداعية ليست جديدة. إنما الحديد فيها ما يأتي به المبدع في عمله الفني، ونعلم أن الشعراء الأمويين، والعباسيين رجعوا إلى تراث أجدادهم في الجاهلية مثلاً. ورجع أحمد شوقي والمولحي وغيرهما كثير للتراث العربي كألف ليلة وليلة، والمقامات العربية، واستعانوا في كتاباتهم بالأحداث والشخصيات الهامة في التراث العربي والفرعوني - أيضاً - وقد أضاف كل منهم قدر جهده وظروف عصره ما استطاع، كما أتاحت له الحياة الأدبية نفسها، وكثير من الأدباء والمبدعين القدامى

والمعاصرين فتحوا أعينهم على أشكال متنوعة في هذا التراث. لكن الجديد الذي أريد أن أشير إليه هنا، ما عاناه المبدع في تنوع أساليبه واستنطاق شخصياته على نحو يثير الدهشة ومحاولة المزج والتشكيل واستخدام الأساليب التراثية المتعددة من اقتباس واستلهم وبأحداث متنوعة مختلفة كي يعطي نموذجاً جديداً، يؤهل له الدخول في باب استخدام التراث استخداماً أمثل مع استغلاله لإطار روائي جديد يعطى لمنهج التطور الأدبي سمة جديدة.

وقد حصر بعض النقاد أساليب اللجوء إلى التراث واستخدامه كمادة أساسية في عملية البناء الفني، وهذا حصر لما هو موجود وليس قاعدة يجب السير عليها كما قد نخيل للبعض. وهذه الأساليب هي :

(١) الإشارة إلى التراث : وفيه يلجأ الأديب لمجرد ذكر شيء من الموروث كواقعة أو شخصية أو حادثة تاريخية أو دينية. مجرد ذكر فقط دون استطراد.

(٢) الاقتباس من التراث : وفيه يضمن الأديب قصيدته أو قصته جزئيات من التراث دون تحوير في النص المقتبس، وإنما يرجع استخدامه للاستخدام للايجاء فقط.

(٣) المعارضة للتراث : وهذا اللون من الاستخدام التراثي يأخذ الأديب فيه الحادثة التراثية أو الموضوع ويحرف فيه ويعدل بحيث يناسب ظروف عصره ويحمل معنى جديداً يريد تسليط الضوء عليه.

(٤) الاستلهم : ويعتبر استلهم التراث أحد الاستخدامات التي يستخدمها الأديب لكي يستلهم شخصية أو حادثة تراثية كنموذج بأسلوب يختلف عن الأسلوب الحقيقي للحادثة أو الشخصية فلا يذكرها مجسدة وإنما يشير إلى روحها بأسلوب يناسب الموقف.

(٥) محاكاة النموذج التراثي : وهذا اللون من الاستخدام التراثي يلجأ فيه الأديب إلى شخصية تراثية كاملة البناء، فيأخذها ليسقط من خلالها معاناة عصره أو يضع بها نموذجاً أدبياً عاماً، وهذا اللون من الاستخدام يعد من أفضل الأنواع للبناء بالتراث. إذ يجد فيه الأديب بنية درامية مكتملة وهي البنية القائمة على توالي

الأحداث، وهي قريبة من القارئ باعتبارها تمثل جزءاً من تاريخه له أهميته، وهذا ما فعله الغيطاني حين لجأ لشخصية الزيني بركات، بالإضافة إلى أن الصياغة الجديدة تخاطب القارئ وهي تستخدم التراث المتمثل في اللغة والمواصفات والمشكلات.

(٦) التفكير بالموروث: وهو صياغة العمل الفني صياغة كاملة بالموروث منذ البداية حتى النهاية. فلا يكون الموروث في هذه الحالة مجرد نموذج فقط بل يكون حادثة أو واقعة يستغلها الأديب ليصوغ بها العمل الفني كاملاً.

وقد يستغل الأديب نوعين أو ثلاثة معاً. لكن هذا الاستخدام يجعل العمل الأدبي عملاً معقداً إلا إذا استطاع الأديب صنع التوازن في الصياغة والاستخدام بحيث لا يستخدم لفظاً تراثياً إلا إذا أدى إلى إضافة جديدة وهذه الطريقة تحتاج إلى روية وطول فكر وتدبر ومجهود غير عادي للمبدع الذي يريد أن يقدم عملاً جيداً، وأعتقد أن هذا قد فعله الغيطاني باقتدار في هذه الرواية فقد استخدم النوع الثاني والخامس والسادس وصاغها بفنية عالية فتحت له ولغيره مجالا واسعا لصورة جديدة من صور البناء بالتراث بحيث أصبحت جزئيات التراث ذاتها من لغة وأحداث وشخصيات وزمان ومكان هي جزئيات البناء والفني في الرواية، وهي لحمه البناء ذاته.

وقد استخدم الغيطاني النموذج التراثي أولاً ليحصل منه على إطار فني متكامل في شخصية الزيني بركات بشحمها ولحمها. وهذا نموذج محدد الأبعاد ومتوفر لديه البنية الدرامية القائمة على توالي الأحداث. ثم اعتمد الغيطاني بعد ذلك على بعض الجزئيات في اقتباسه الصريح لفقرات بعينها من كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس وبعض المراسيم والآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة بنصها بالإضافة إلى بعض المقتطفات من الرسائل والخطب المعروفة في العصر المملوكي ثم ركز في البناء بالتراث على جانبي اللغة والأحداث وبأسلوب التقريري الخاص بصياغة الوقائع والأحداث الكبيرة والصغيرة على السواء والتي نلمس تقارباً شديداً بينهما وبين أسلوب كتاب هذه الفترة. ودور المبدع هنا هو التقاطه لهذه الجزئيات وترتيبها ترتيباً فنياً خاصاً وإعادة صياغتها صياغة فنية جديدة. تشعر حين



قراءتها بذلك البعد البعيد غير المرئي الذي نجده في الأعمال الإبداعية الكبيرة لكبار الكتاب .

أهل كل ذلك أن يجعل رواية الزيني بركات عملا فنيا منفصلا عن أحداث التاريخ ومشكلاته .

ونود أن نشير هنا إلى نقاط هامة لا بد من تحييصها في إطار الحديث عن الصياغة بالنموذج التراثي . هذه النقاط هي :

أنه لا بد للقارئ الذي يريد أن يفهم مثل هذه الروايات فهما صحيحا أن يتوخى الحذر في إشكالية البناء الفني بهذا النموذج .

١ - فهذا النموذج يعد من ناحية عملا فنيا منفصلا عن أحداث التاريخ الحقيقية وشخصياته ، ولا بد من النظر إليه على أنه قيمة فنية مستقلة ، ذو أبعاد خاصة وإطار فني خاص - أيضا - ، تتحرك الأحداث من خلاله ، لامن خلال الدفع التاريخي للأحداث . ومن الناحية الأخرى قد يضر العمل الفني ، أية محاولة للربط بين الشخصية الروائية وبين شخصية الزيني بركات في مسارها التاريخي - كما نعرفها في كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس الذي اعتبره الغيطاني مصدره الأول في التقاطه لهذا النموذج ، كي لا تصبح حركة العمل الفني وتناميته وتطوره مرتبطة بحركة التاريخ ذاته .

٢ - سوف يضر العمل الفني - أيضا - أي اسقاط على نحو مباشر قد يغري القارئ تتبعه لبعض المواقف المعاصرة للأحداث أو الشخصيات . كأن يجعل شخصيات البناء الروائي شخصيات بعينها في الواقع ، وتظل الشخصية الروائية مرهونة بصورة الشخصية المراد اسقاطها عليه ؛ كأن يقول بعض الناس مثلا - كما قرأت - إن شخصية الزيني بركات هي شخصية الزعيم الراحل «جمال عبدالناصر» . ويدور الخلاف حول نجاح المؤلف في رصد سماتها أم لا .

إن خطورة مثل هذه النظرة أو تلك على القيمة الفنية المرجوة من وراء هذا العمل ، تقف حائلاً أمام تلقي عطاءات الفن من حيث هو مملكة مستقلة ، وجوهر

يستحق الوقوف عنده والاستفادة الحقيقية من وراء فهمه على الوجه الصحيح .

على أن تغافل مثل هذه الجريئات، مع مآثره من قضايا، أمر ضار كذلك ويجب أن يظل التعرف عليها مرتبط بجانب الفهم لا التقويم، إذ أنه يتطلب النظر إلى العمل الفني الذي أمامنا نظرة مستقلة جديدة متفهمة لعطاءات الفن - البناء الجديد - وخصائصه . خشية أن يتحول هذا البناء إلى وثيقة تاريخية أو سياسية أو اجتماعية بينما هو ليس كذلك .

\* \* \*

ولا أريد الإفاضة في الحديث أكثر من هذا حول كيفية البناء بالموروث والنظر إليه طويلاً فيخرج بنا عن الهدف الأول، وهو قراءة النص قراءة أدبية فاحصة توضح أهم خصائصه وأسلوبه، وطريقة بنائه، وكيف تتفاعل عناصر هذا البناء؟ وكيف يحقق هذا البناء ذاته؟ والتي هي في نظري أهم كثيراً من أية قضية أخرى قد تمثل جانباً واحداً من جوانب هذا العمل الفني .

تطلق رواية «الزيني بركات» من نقطة هامة ومتميزة في تاريخ مصر السياسي والاجتماعي، وهي الفترة التي تسبق انكسار جيش المهالك أمام جيش العثمانيين، وتأخذ من هذه النقطة - وهي العمل الفني - مدخلاً تاريخياً لها، وتحدث عن كيفية الخروج من هذا الإطار التاريخي، دون أن نغفله، باعتبار أن العمل الفني له إطاره الخاص، وبالرغم من أن هذه الفترة التي توضحها الرواية من خلال الأبعاد الزمانية والمكانية والأحداث بل والشخصيات قد تأخذ انطباعاً تسجيلياً - أقول قد - لما نلاحظه في وصف الأشياء بحجمها الطبيعي : القاهرة، حوارها مآذنها، مقاهيها، طيقانها، بيوتها، فساقها بل كل ما يعبر عن هذه الروح القديمة السارية في وجدان شخصياتها؛ حتى لحظات الاضطراب والقلق والمعاناة، والتعبير، والهزيمة والصمت والصبر... الخ . إلا أن مثل هذه النظرة الانطباعية قد تخرج بالرواية إلى حد تسميتها رواية تسجيلية أو تاريخية . أو... أو... وهي ليست كذلك . إنما هي رواية رمزية يتجلى الرمز في كل أبعادها .

فمن ناحية البعد الزمني مثلاً، تتحدث الرواية عن الماضي والحاضر وتتجاوزهما إلى المستقبل وهي تحاول أن تصنع نموذجاً أدبياً عاماً. وهذا البعد خاص بالرواية. ثم توظف الرواية منذ اللحظة الأولى ومن خلال لوحة فنية مرهفة البيئة المكانية، وتشير من خلال هذه اللوحة إلى الجو العام الذي ستتحرك فيه الأحداث والشخصيات. هذا الجو خاص - أيضاً - بالرواية وليس بالتاريخ.

وأود أن أعود مرة أخرى، وليست أخيرة، إلى أن الأبعاد التي تحدثت عنها وكذلك أسلوب التقرير التاريخي أو الاجتماعي الذي قد يسيطر على معظم اللوحات الفنية في هذه الرواية؛ يحمل من الرمز أكثر مما يحمل من الواقع أو التاريخ، وأن كل الجزئيات الموجودة والتي توحي إلى الواقع أو التاريخ تتجاوزهما لكي تعطى معنى أشمل وأعم في الرواية تنهض عليه باعتبارها كلا متنامياً ومتطوراً، منفصلاً عن أحداث التاريخ وأبعاده وعلاقات شخصياته، وتأخذ لنفسها مجالاً خاصاً هو المجال الأدبي وليس المجال التاريخي، وقد يمثل الواقع بالنسبة لهذه الرواية جانباً واحداً من جوانبها الكثيرة قد لا يكون أهم هذه الجوانب، إلا أن نظرتنا إلى خصائص الرواية نظرة فنية تشمل الواقع وتتجاوزه إلى المستقبل أيضاً.

وتركن الرواية ركونا واضحاً إلى البعد الزمني، إذ يمثل فيها الإطار الذي تنتظم فيه الأحداث، حيث تبدأ الرواية عام ٩٢٢هـ ثم ترتد إلى ما قبل هذا التاريخ حتى عام ٩١٢هـ هي فترة الزمن الروائي. وتأخذ الشخصية فيها إطاراً آخر تبرز من خلاله القيم الرمزية المتصارعة التي تحددها الرواية لكل شخصية، ثم تحاول الرواية جاهدة أن تصنع توازناً بين الأبعاد الأخرى كالبينة المكانية والأحداث واللغة. فما معنى كل هذا؟

معناه أن الأساليب الفنية متعددة في الرواية، هذه الأساليب تؤدي دورها على نحو جيد تجاه اكتمال البناء الفني، الذي يريد في النهاية أن يعطى احساساً بالتوحد والرؤية المتكاملة. ساعدت كل هذه الجوانب على ظهور البناء الفني في الصورة التي هو عليها.

فتعطى اللوحة الفنية الأولى، التي يعبر عنها المؤلف بالمقتطف الأول، خصيصة هامة مؤثرة تبدو في تصويرها للاضطراب والقلق والتوتر الذي يجيم على وجه القاهرة، والذي يعتبر نتيجة حتمية لما سنراه في الأحداث، ولا بد أن أعتمد بداية على تحديد أبعاد هذه اللوحة مما يقوله الغيطاني على لسان الرحالة «فياسكونتي جانتي»:

«كل ما أراه يجسد رعباً، القاهرة مسوقة إلى مصير لا يفصح عن نفسه، القاهرة منفية عن بيوتها. . أرى القاهرة الآن رجلاً معصوب العينين مطروحاً فوق ظهره، ينتظر قدراً خفياً. . الوقت يمضي ولا يمضي» (ص ١٠).

إن ما رسمه الغيطاني في هذه اللوحة من أبعاد يعمق لدى القارئ الإحساس الذي يؤذن بالنهاية. نهاية كل شيء ويظل هذا الإحساس مسيطراً على ذهن القارئ أثناء القراءة، مما يجعله يطرح سؤالاً أولياً:

ماذا حدث بالضبط؟ أو ماهي الأسباب وراء تغير وجه القاهرة على هذا النحو؟ ولعل الإجابة على هذا السؤال لا تكون بنفس البساطة التي طرح بها السؤال. إذ على القارئ الواعي المتفهم لعطاءات الفن ألا يتعجل الإجابة، أثناء جريه وراء الأحداث حتى لا يفقد أهم جزئية وهي التعرف على خصائص العمل الفنية؛ لذا يجب عليه رصد وسائل الفنان التي يستخدمها وهي في حالة عمل فعلي، كي يتسنى له تلمس بعض الزوايا أو الإشارات الجانبية أو الايقاعية في أسلوبها وفي تركيبها ليصل إلى العطاء الذي قد يكمن في مثل هذه الجوانب. ثم يتساءل فيما بعد ماذا حدث؟ هل قامت القيامة؟ هل ودع الناس الحياة بكل ما فيها؟ يجسد الغيطاني في هذه اللوحة (الأولى) الخوف المخيم على الوجوه، يبرز كآبة وجه كل شيء. الناس، البيوت، من خلال الوصف الخارجي الذي أفاض فيه. القهر الذي يطل من العيون وأصبح سمة أساسية تميز هذه اللوحة.

ثم يلجأ إلى الحوار الذي يعطى الإحساس الداخلي ويشير إلى أقصى درجات الخوف؛ إذ وصل أعلى درجة، وهي التفكير في الموت والقيامة. وتوضح هذه العبارة الأسباب. «كلما ضاقت سبل العيش، قلت قيمة الحياة، وذهب عناء الحرص عليها»

(ص ١٠٠). وهذا الكلام أردت أن أسجله بداية، وهو للزيني بركات، وهو يعطي دلالة قوية أن التفكير الذي وصل إليه هؤلاء نتيجة تدبير مسبق وشرك وقع فيه الجميع. هؤلاء الذين طال شوقهم وطالت رغبتهم في انتظار الفارس الهام الذي سوف يخلصهم من العذاب والقهر، فإذا به القهر ذاته مغلف في بضع عبارات لينة.

وإذا توقفنا عند حدود اللوحة الأولى لنرى. ماذا حدث؟! وهو التساؤل المطروح. «تساءلوا فعلا عن السر في اختفاء الزيني؟؟ تعجب كل منهم كيف فاته الأمر، اختفاء الزيني حدث غير عادي، إنها الأيام المضطربة التي ينسى فيها الإنسان نفسه. ألم يذكر أحد المشايخ الصالحين في خطبة الجمعية الماضية، أن أوان الريح التي تهب قبل القيامة ستكنس كل شيء. ريح يرسلها الله عز وجل، يمانية ألين من الحرير وأطيب من نفحة المسك، فلا تدع أحدا في قلبه مثقال ذرة من الإيمان بوجود الخالق، أو الحق أو العدل. تبعد الأب عن بنيه، والأخ عن أخيه، ويبقى الناس مائة عام لا يعرفون ديناً أو ديانة، وهم شرار خلق الله، وعلى هؤلاء تقوم الساعة. تباكي الرجال في المسجد. . وعندما خرج البعض إلى الخلاء؛ خيل إليهم أنهم يشمون رائحة طيبة فيها نفخة المسك، جهروا وأعلنوا، زمن الهلاك آت لا ريب فيه، فزعوا، هلعوا، وهكذا فمثل هذه الأيام ينسى فيها المرء أمورا جساما لا يتكرر حدوثها. كأن يمضي يوم بأكمله لا يظهر الزيني بركات بن موسى في طرقات القاهرة ولا ينتبه أحد.

قال الطالب الأزهري كما ظننت:

— أعرف أن الزيني اختفى في مكان لا يعلمه إلا القلائل جداً.

.....

— كيف تبقى البلاد بلا محتسب والدنيا في حرب؟؟

— عندما كان الزيني يسافر لمدة أسبوع، بمجرد أن يخطو خارج القاهرة ترتفع

الأسعار يفعل كل إنسان ما يحلو له، فما بالك وقد اختفى الآن؟

قال سعيد:

— أبداً. . عين الزيني ترقب الناس كلهم رغم ابتعاده. . ولا تنسوا الشهاب

زكريا» (ص ٩).

إن هذه اللوحة التي أرادها الغيطاني هكذا في بداية الرواية تعطي خلفية مكبرة تمهد للدخول في عمق الرواية .

وسنحاول تتبع الأحداث منذ البداية ؛ لتتمكن من التعرف على خصائص هذا البناء وكيف تفاعلت عناصره؟ وماهي الشخصيات التي كان لها تأثير في دفع الحدث الروائي؟ . أبدأ بالحديث عن شخصية الزيني باعتبارها الشخصية الرئيسية، مدى علاقتها بالآخرين ثم ردود أفعالهم . واتبع الحديث بنقاط رئيسية حول الشخصيات الأخرى = زكريا بن راضي - سعيد الجهيني .

### «الزيني بركات» (عقل بلا عاطفة) في خدمة ذاته فحسب!

جاء الزيني إلى منصب الحسبة في ظروف غامضة على الجميع ، وسوف يخفي في مثل هذه الظروف لكنه يظهر مرة أخرى - في نهاية الرواية - في ظروف أكثر غموضاً .

كيف جاء الزيني إلى هذه الوظيفة الخطيرة؟ وماهي الدوافع وراء مجيئه؟ وماهو الأسلوب الذي تعامل به خلال أحداث الرواية؟

تبرز ملامح شخصية الزيني ، من خلال اسلوب تتابع الحدث الخارجي ، نظراً لأن الغيطاني لم يعط فرصة لماضي الزيني أن ينبثنا عن ملامح شخصيته من خلال تيار وعيه فليس له في الرواية ماضٍ ممتد . لكنه - أي الغيطاني - يدفع بالحدث الذي يجعلنا نتعرف به على أدق خلجات الزيني ، وذلك بتركيز العبارة وتكثيفها وتلاحقها وأحياناً حدثها في رسم هذه الشخصية . لدرجة تنعدم فيها أدوات الربط بين الجمل . مما يبرز خصائص هذه الشخصية وتفاعلها مع الآخرين .

أراد الزيني أن يحقق طموحاته ، وهو يعلم مسبقاً الأسلوب الذي يحقق له ذلك ؛ ففتح نفسه على مصراعيها ، فارداً أجنحته ، ومستقبلاً الأحداث ، يعقد صداقات ويقيم علاقات هدفه الأول منها «الوصول» لما يريد ، وما يريده الزيني ،

كشخصية انتهازية في المقام الأول، شيئين يشكلان أهم ملامحه، هما:

الأول: الجاه. . المتمثل في منصب الحسبة.

الثاني: المال. . ورغبته في تحقيق هذين الجانبين تسيطر عليه بل تجعله متوهجا دائما. وفي تناول الجانب الأول من ملامحه والذي ينسج مع الجانب الثاني هذه الشخصية نجد أنه يدفعه دفعا لأن يكون متوهجا - كما قلت - هذا التوهج يدفعه أيضا إلى اللعب على كل الأوتار؛ فيذهب إلى الشيخ «أبو السعود» ليضمن بعلاقته قلوب العامة، وضمايرهم، وتجمعهم بجانبه «مولانا لا يمكنني أن أعصي له أمرا» (ص ٥٢) ومولاه يمثل له الإسلام - وللجميع - لكنه الإسلام الذي يفهمونه فهما خاطئا. هو يتلاعب بجلاله وقيمته ولا يعرف منه سوى ترديد الآيات والأحاديث التي يعمل ضدها على طول الخط. لكنه لا بد أن يلجأ إليه ليحتمي به ويحقق لنفسه ما يصبوا إليه من رغبات دنيوية. وهم يفهمونه بمنطق الدراويش والحلم المتفوق داخلهم في انتظار البركات التي سوف تحمل عليهم بفضل الشيخ وكراماته.

وفي الوقت نفسه يذهب للأمر «قاني باي» أمير الخيل السلطانية ليدفع الأموال التي يشتري بها منصب الحسبة «ثلاثة آلاف دينار كاملة يشتري بها منصب الحسبة» (ص ٢٦) وهذا المنصب من أجل الوظائف وأهمهما فهو منصب يجمع بين السلطتين الدينية والدنيوية. فلذا يهون الزيني أي بذل في سبيله، حتى لو صعد إليه على جث العباد. وهو من ناحية أخرى يخفي كل هذا على الناس، محاولاً إيهامهم بأنه يرفض اختيار السلطان له بتعيينه لهذا المنصب، خشية أن ينسب إليه ظلم أحد!!

«في حضور جمع عظيم، طلب الزيني بركات بصوت خدشه التأثر، أن يعفيه مولاه [السلطان] من وظيفة الحسبة، قال بصوت مرتجف: الحسبة يا مولاي ولاية يؤتمن صاحبها على أحوال العباد، وحاشا لله أن أجد في نفسي القدرة على هذا، أنا عبد فقير لا أطيق وصايي على إنسان، أتمنى انقضاء عمري في أمن وسلام، بعيدا عن أمور الحكم والحكام، ما أريده رقدة آمنة، لا يقلقني فيها سب إنسان، أو سخط مظلوم غفلت عنه ولم أنصفه من ظالمه؟» (ص ٢٧) فهو يوارى مشاعره الحقيقية ويظهر مشاعر أخرى مزيفة. وتعمل الأولى ضد الثانية على الخط المعاكس. وقد

نشعر في عبارة «أنا عبد فقير لا أطيق وصايتي على إنسان» كوامن نفسه نحو ما يخفيه وما يظهره. من قال إن الوظيفة وصاية؟! لكنه جاء بفهمه واضحاً للمنصب المراد، وظهر ما فيه على فيه، هو الذي لا يجد مانعا من الانبطاح أمام الأمراء جميعاً لاستدرا عطفهم وامتلاك مشاعرهم كي يقدموه للسلطان؛ على أنه المخلص الأمين «يطلع متخفياً إلى القلعة ينبطح أمام الأمراء جميعاً، يبكي، دموعاً حقيقية» (ص ٢٦) ثم يظهر في الجانب الآخر أنه لا يريد المنصب، ويبدولنا من الآن أن الغيطاني أراد أن يضع هذه الشخصية من خلال أسلوب التقابل القائم على التناقض، ومن خلال اللعب على المتناقضات يظهر التوتر الفني الذي يميز هذه الشخصية عن سواها. ويتحرك الزيني على أساس اللعب على المتقابلات، فإذا شعر أن الأرض بدأت تميد تحت قدميه لا يجد مانعا من أن يظهر الحاجة والتأثر - حتى لنائبه - زكريا بن راضي، من خلال دموعه - أيضا - ليضمن بهذه الدموع تحول عاطفة الجميع إلى جانبه لتمر أزمته في سلام ثم يعود لمنطقه الذي يدفعه فيه حسه النفعي .

«لمح فعلا دموع التأثر في ركني عينيه، قال: مثلي لا يمكنه العيش بدونك يا زكريا» (ص ١٢٩) وهو رغم كل هذا لا يزال يصبر على أن يخفي في نفسه مالا يبيده لهم، ويحرص دائما على أن يظهر لهم بصورة الفارس والمخلص والشجاع وهذا يجعله في قلق مستمر، وغير مستقر في مكان، ليس له إلا الحركة هنا أو هناك. وقد نجح الغيطاني إلى حد كبير حين جعله يعطي من شفثيه الكثير ليصنع التوازن الذي قد يختل في أية لحظة. إن الزيني يدبر المشاهد واللقاءات كجزء من خطته، ثم يصبر على إقناع العامة بأنه لا يزال يرفض المنصب، يدفع ببصاصيه لاشاعة جو خاص من الشجاعة والفروسية واضفائهما عليه، وبالفعل يقتنع الناس ويذهبون إلى أكثر مما يروج ببصاصوه. «والله يا مولانا إن لم يولّوا علينا الزيني فلا خير فينا» (ص ٣١) فيصلون به درجة عالية يصبح معها شخصية غير عادية، يصفون عليه مهابة وتقديسا تجعلان الجميع يخشون منه في الوقت الذي يقرون له بهذه المهابة وذلك التقديس. «الناس تحب شخصا بعينه، كل لسان يحمّد سيرته، يثني عليه، في الوقت نفسه يسري شيء خفي، شعور لا يبين في الأرواح والجساد رهبة خفية من الزيني» (ص ١٣٢) وهذه العبارة تشير في وضوح إلى جوهر علاقة الآخرين بالزيني .



ولأن خطة الزيني التي وضعها لنفسه تقتضي منه أن يعمق هذا المفهوم لديهم، كان عليه أن يعطي من شفثيه الكثير؛ فهو يجيد الكلام المعسول المقطر، يلهب به مشاعر تاقَت إلى العدل والحرية، تهفو إلى شخصية شجاعة قوية وعظيمة في الوقت نفسه، لها شجاعة الفارس والمخلص، ولا بأس أن يظهر عليهم الزيني مرتدياً صفات هذا الفارس وشجاعته، وسوف يكملون هم هذه الصفات كما يروق لهم.

«كل واحد من المتحلقين حول الشيخ سمع الخبر [خبر تولي الزيني طبعاً] بصيغة تختلف. العامة في الحسينية يؤكدون، لم يخفض رأساً. لم يحن هامة أمام السلطان، لم يرتجف أو يهيب. . أما الناس في الجودرية وحارة الروم الجوانية والباطنية فنفا طلوع الزيني إلى القلعة نفاً تاماً، قالوا إنه أرسل إلى السلطان مكتوباً يعتذر فيه عن ولاية الحسبة. . وقيل في بولاق والحمامات العامة أنه وقف أمام السلطان كزينة الرجال وأشجع ما يكون عليه الفرسان، دفعه في صدره دفعاً هيناً حازماً. . قال ستأمرني بظلم الرعية وأنا لن أنفذ. لأنني أخشى نسبة الظلم إليّ، كيف أقابل خالقي يوم الحساب» (ص ٢٩) وهنا يقدم الغيطاني عنصراً هاماً يعمق الإحساس بالتقابل ويفسر جوهر علاقة هؤلاء بالزيني - الذي تحدث عنه منذ قليل - والزيني بالطبع لا يدع فرصة تفوته أو تفلت من يديه، ونراه مدفوعاً نحو الجميع بغرضه الذي يحركه من الداخل.

فيرتب مع زكريا بن راضي خططاً أخرى، توضح من الجانب الآخر جوهر علاقة الزيني بالآخرين. وسوف نعرض بعض هذه الجوانب التي تفسر هذا الجوهر. فالزيني يعتبرهم قطيعاً يتجه كيفما توجهه - على حد قوله - . يقول الزيني لزكريا في تقسيمه لفئات مصر. «بالنسبة للعامة فهؤلاء قطيع يتجه كيفما توجهه، إنه بحر زآخر طوع الرياح، وحش بلا عقل تسوسه فيطيعك، والأعمار في هذه الفئة لا قيمة لها» (ص ١٠٠) لكن هذا التقابل القائم على المتناقضات يتجلى أكثر في الرواية في علاقة الزيني بالآخرين وهو يعزف على بعض الصور والتشكيلات الحية التي تساعد القارئ في فهم المأساة التي يقع فيها هؤلاء. سأسجل هنا بعضاً من هذه الصور.

«إعذروني إذا رويت لكم فيما رويت بعض أسرار بيتي

أنتم إخوتي . . يا أخوتي .  
هل سرقت واحدا منكم؟  
(تألفت الحناجر . . تسد الفراغ)  
حاشا لله .

هل أتيت فاحشة؟؟  
لا . .

هل ظلمت واحدا منكم؟؟» (ص ١٣٥) .

ويظل الزيني يصبر على أن يعطي من شفتيه ما يروق لهم بينما مشاعره تعمل عكس ذلك تماما . وهو قد أتاح لذكريا أن يلعب على طريقته والتي يخططها له الزيني نفسه قبل هذا اللقاء بقليل . حين وقف يشرح له كيف يدخل زكريا قلوب العامة كما دخل هو وتمكن منها . «تزايد ضحك الزيني - اسمع يا زكريا . لابد أن تحتل مكانة في قلوبهم أكبر، غدا اركب حصانك، دع رجلا من رجالك يرتدي ملابس فلاح، وآخر من رجالك في ملابس مملوك، ليضرب الثاني الأول ضرباً فظيعاً، وطبعاً يتصادف عبور موكبك، هنا ترجل أنت انصف الفلاح واقبض على المملوك، أكثر من أشباه هذا يحببك الله إلى قلوب الخلق . . هذا يساعدنا في نشر العدالة وإقامة الميزان» (ص ١٢٨) ويبدو التناقض أو اللعب على المتقابلات الذي أتاحه الغيطني عنصراً هاماً يعطي للرواية حيوية، ويدفع بالبناء الفني نحو الاكتمال . تناقض فادح للغاية، تشير إليه هذه الصور، التي يصبر الزيني حتى النهاية على أن يتحدث فيها عن العدالة والحرية، والميزان . أي ميزان هذا الذي يقصده الزيني؟ وأي عدل؟ لابد أنه عدل يعرفه ويرتضيه، بل وجاء من أجله «ابن موسى لن ينشي، لن يتراجع عما يراه عدلاً» (ص ١٣٦) صور تعمق المأساة التي سيقع فيها هؤلاء وكأنها تحرك الأحداث نحو نهاية أليمة . وما يزيد وجوه هذا التناقض حدة أن هناك عبارات قاطعة لا تزال تتردد في حب الزيني «السلطان معه، وقلوب الناس تحميه، فليأت أعداؤه بما يشاءون» (ص ١٣٦) والزيني ذلك الانتهازي المحترف يستغل كل ذلك، ويصنع تقارباً جديداً مع زكريا بحسه النفعي أيضاً - وسوف نعلم أثناء القراءة أن هناك جذوراً مشتركة

بينها «أن يوجد زكريا بمفرده في زمن واحد أمر لا طعم له، كل منها مخلوق لصاحبه، وجود الزيني أفاد زكريا. . زكريا طور أساليبه وطرقه حتى يواجه مكر الزيني وخداعه» (ص ١٧٧) لكن الزيني على استعداد لأن يقيم علاقات، حتى مع الشيطان نفسه في سبيل هدفه الذي يحركه ويدفعه دفعا قويا. هذا الدفع يستمد منه البناء الروائي دفعة جديدة - أيضا - ويتضح ذلك حينما نعلم أن الزيني بدأ يتحرك خارج البلاد ضد السلطان نفسه، سراً، ويكون الزيني بهذا قد أوشك على أن يتم خططه نحو تحقيق رغباته الجائعة في الجانب الأول وهو الجاه أو المنصب والذي ينبغي به الاستمرار. . فهو يعلم أن ابن عثمان سوف ينتصر، وكأن هناك وعدا بذلك بين الزيني وبينه، وحتى إن لم يكن هناك وعد ما، فمعرفة الزيني لحقيقة من يسوسهم تنذر باستحالة انتصار السلطان، وتتيقظ في نفس الزيني هذه النتائج التي تكاد تكون مضمونة بالنسبة له، وهو لا يفصح عن ذلك افصاحا، ولا يوجد لدى الزيني داخل ممتد يكشف لنا عن أنه يعيش طويلا نفسه، لكن توالي الأحداث هي التي تؤكد ذلك التوقع «أنت تعلم ما ينويه ابن عثمان ومهما طال الزمن فالحرب واقعة لا محالة، مهما طال يا شهاب» (ص ٩٦) وقد تعبر هذه العبارة عن جانب خفي بدأ يتحرك له، لكنه لا زال يردد دون ملل عبارات أخرى حول العدل والميزان!!

«أنا وأنت نشهر سيف العدالة، أنا وأنت نقيم الميزان صحيحا لا يميل ولا يخل، ما أريده يا زكريا، أن يصبح رجالنا أداة العدل بين الناس كل الناس» (ص ٩٧).

ويعمق الغيطاني باقتدار هذا الجانب من ملامح شخصية الزيني؛ حينما يذكر على لسان الرحالة (فياسكونتي جانتي) في المقتطف عام ٩٢٠هـ، والذي يعتبر بمثابة كشف لبعض الأمور التي تحتاج إلى تعليق وبيان «لم يعمر رجل مثله في الوظيفة مع أن الأوضاع هنا سريعة التقلب، وهناك من يتولى منصبا في المساء ليخلع في الصباح» (ص ١٣١) لو لم يكن هذا التعليق أو التساؤل في الرواية قد طرحه الغيطاني، لوجب أن يطرحه القارئ أما وقد وجد، فهذا يعطي مبرراً كافياً لأشياء أخرى خفية يعلنها هذا الذي شاهد الأحداث على الحقيقة (هكذا صورة الرحالة في الرواية).

ونستطيع أن نشم وراء عبارات هذا الرحالة خططا أخرى للزيني متعددة.  
الزيني هذا الرجل الفولاذي الذي لم يستطع أحد النفاذ إلى مافي رأسه، ولا حتى  
«زكريا بن راضي» بأساليبه العتيدة في البص والتجسس، وقدرته الخارقة في معرفة  
كثير من الأمور الخفية.

لقد لعب الزيني بهذه الورقة ونجح فيها نجاحاً خطيراً. نجح في أن يحتفظ  
بمنصبه في الحسبة ليس لآخر لحظة في حكم السلطان الغوري فقط، لكنه استطاع أن  
ينفذ إلى ابن عثمان ليقيم معه علاقات شيطانية أخرى من شأنها أن تقوي في نفسه  
الرغبة لاستمرار هذا الجاه الذي ملك عليه كل جوارحه. . ويتضح اكتمال هذا  
النجاح في المقتطف الأخير الذي يكشف عن بعض علامات الاستفهام التي تحتاج إلى  
تعليق. يكشف الغيطني في هذا المقتطف ما حققه الزيني، وما أصبح يقينا بالفعل،  
إنه لم يكن يعمل لصالح أحد غير نفسه. فقد شارك كثيرين أمثال (خايربك) و  
(الغزالي). وغيرهم أقرب المقربين للسلطان!! كي يضمن كل منهم منصباً جديداً في  
حكومة ابن عثمان الجديدة. وبهذه الفقرة من المقتطف الأخير يكون الزيني قد حقق في  
هذا الجانب ما أراداه فعلاً. «رأيت ثلاثة جياد سوداء يمتطي كل منها فارس، يحمل في  
يده ميزانا وصنجا وعلما رسم عليه شعار المحتسب؛ سيفاً مسلولا، وخلفهم جواد  
أبيض ركه الزيني «بركات بن موسى» الطريق خال، الخراب الخفي ساع في الفراغ،  
الدكاكين مغلقة حول الموكب الصغير فاحت رائحة نتن؛ حاذاني الركب ورأيت  
الزيني يضع لثاماً حول وجهه. . صاح المنادي: يأمر خايربك بتعيين الزيني  
بركات بن موسى محتسباً للقاهرة، وكل من له شكوى أو مظلمة عليه بالتوجه إليه،  
ثم يتوقف المنادي ويتلو أمراً من الزيني نفسه، أصغيت، ينادي موضحة العملة  
العثمانية الجديدة حلت محل العملة المملوكية القديمة» (ص ١٩١).

يقي الجانب الثاني الذي ينسج مع الجانب الأول معالم شخصية الزيني وهما لا  
ينفصلان بل يمد كل منهما الآخر. وهذا الجانب هو جانب «المال».

ويتألق الزيني بعقليته المدبرة وخططه الخبيثة لاتمام مغامراته المالية، والتي  
استطاع فيها أن يجيد أسلوباً لولبيا، ويحرز نجاحاً منقطع النظير، كما في الجانب الأول

وقد عزف هنا لحنا مزدوجا يحمل وجهين خطيرين :

الأول : وهو ينبش به أعماق الناس المتشوقة الظامئة إلى رد المظالم .

الثاني : سوف نلمحه حينما نتعرف على حقيقة مشاعره في مماطلاته بالاعلان

عن رد المظالم ولم يتم تنفيذ ما وعد به في كل مرة .

والزيني في هذا الجانب انتهازي محترف ؛ فقد دفع من ماله الخاص ثلاثة آلاف دينار أتت به إلى المنصب ، وهو يعلم تماما أنه سيعيد أضعاف أضعاف ذلك بأساليبه المعروفة ، لأن ما دفعه كان طعما يمهد له سبل القنص وحرفية الاصطياد اللتين يجيدهما . « ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير «فاني باني» ليلة الثامن والعشرين من رمضان المعظم بعد العشاء » (ص ٢٦) ويبدو أن قيمة المبلغ لا تفارقه في كل مرة فاستطاع أن يضرب ضربة أولى نحو تحقيق هدفين في وقت واحد . فقد استطاع أن يوقع بغريمه الأول [علي بن أبي الجود] المحتسب السابق مباشرة ، وانتزع مرسوماً من السلطان ، بعد أن آلت إليه كل وظائفه ، بتسليم كل أمواله إلى المحتسب الجديد [الزيني] ليعيد هذه الأموال إلى أصحابها !! ثم تتردد النداءات والمراسيم بعد ذلك وتتناثر داخل الرواية . ففي صفحة ٤٦ نداء من السلطان بتسليم «علي بن أبي الجود» نفسه ، وأمواله إلى الزيني .

«يا أهالي مصر

أمر مولانا السلطان

بتسليم المجرم ابن المجرم

علي بن أبي الجود

إلى ناظر الحسبة الشريفة

ليتولى أمره

ويأخذ حقوق الناس منه

ويذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء

كل من وقعت عليه مظلمة

كل من سلبت منه حاجة

كل من راح ماله بالباطل  
عليه التوجه إلى باب  
الزيني بركات بن موسى  
ناظر حسبة القاهرة والوجه القبلي  
ليرد عليه حقه وماله  
يا أهالي مصر . يا أهالي مصر» (ص ٤٦).

إن هذه النداءات التي سوف تتردد كثيرا داخل الرواية، يرددها على نحو يجعلنا نلمح الدوافع الكامنة وراء ترديدها، كما يردد الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ونحن نعلم الغرض من ترديدها. فكلما تردد نداء أو صدر مرسوم كان وراءه أمر ما تزيد القبضة إحكاماً، ويخرسُ فيه لسانٌ قهراً وتؤخذ حقوق قسراً، هذا ما يمكن أن نلاحظه وراء ترديد هذه النداءات، لقد أوشك الزيني أيضاً في هذا الجانب أن يصل إلى النهاية فراح يردد على المسامع أن خزانة السلطان في أمس الحاجة إلى دراهم، وهذه النعمة الجديدة يعزفها الزيني ليحتاط بها من زكريا، لكن زكريا وهو الذي يملك بصاصين على مستوى عال راح يدبر للزيني أمراً يضعه به في مأزق يجمع عليه الأمراء وهو يثير فيهم ما يفعله الزيني من أمور.

إن شعور زكريا ينساب تلقائياً حينما يتذكر الزيني في كل مرة. وتقلقه أيضاً مسألة اختيار السلطان للزيني حتى دفع هذه الدينارات أو الدنانير.

«أي خطأ أتاه السلطان عندما ولى على أمة الإسلام في مصر رجلاً لا يعرف له أصل ولا فصل. لم يره أجد يصلي جماعة في يوم جمعة، يظهر العدل ولا يعرف أحد ما في عقله» (ص ٦٢) ثم لا يكتفي بأن يردد هذا أو يفكر فيه فقط بل راح يرسل خفية لكل منهم يشرح لهم أفعاله وما ينويه ضدهم.

«أرسل زكريا خفية إلى كل منهم، لن ينسى ما قرره يوماً ما. ألح إليهم بنية خبيثة يضمروها الزيني ضدهم، هاجوا وطلعوا إلى السلطان، اتكوا عليه في الحديث أبدوا تعصبا ضد الزيني» (ص ١٢٥) لكن الزيني الأشد لؤماً وخبثاً من زكريا أصعب من أن ينفذ إلى خططه أحد، حتى ولو كان زكريا. والأمراء مجتمعون فقد أقام قلاعاً

حصينة حوله . وكأن رد السلطان عليهم كان متوقعا عند الزيني ، قال السلطان الذي خاطبهم بكلام شديد اللهجة «أنتم هكذا إذا ما ظهر إنسان يبغى العدل ، حاربتموه ، ولما زادوا عن حدهم قام الغوري هائجاً ، رمى العمامة ، قال «والله أخلع نفسي وتسلموها أنتم خربة بوراً ، الخزائن خاوية وابن عثمان متحرش بنا . . وعندما يتفنن إنسان في جلب المال ، نقف ضده ، ونمانعه والله هذا كلام لا يرضي مؤمنا ولا كافرا» (ص ١٢٥) وهذا بالطبع كسب جديد يحققه الزيني ويدفع بالأحداث ، مسرعة ، نحو النهاية . . ويفكر الزيني الخبير ببواطن الأمور ، فهو يعلم أن الجميع بدأ يكشف أوراقه وعليه أن ينقذ نفسه قبل أن يقع ، ويفلت منه زمام الأمر الذي أصبح فيه متارجحا وقد يختل توازنه بين لحظة وأخرى . وهو لا يعلن عن حقيقة شعوره حتى اللحظات الأخيرة في الرواية ، نراه هنا يكاد ينفجر وكأنه يريد أن يخرج ما في نفسه أمام الجميع ، وهذا الشعور قد ينفث به قليلا أمام نائبه زكريا ، باعتباره نائبا له وقد يصنع له أمراً مقابل ذلك أو يضمن به أمراً أضمره زكريا ، لأن الزيني بسبيل تراكم مجموعة من الخطط يسرع هو الآن في تنفيذها وربما يقع في أمر من هذا . فراح يراوغ زكريا مراوغة الثعلب والذئب . فيتعامل سراً مع التجار الكبار الذين يغدقون عليه بأموالهم مقابل احتكارهم لأصناف معينة من السلع ، وها هو «سعيد الجهيني» يكشف جانباً من هذه الخطط التي بدأت تظهر اختلال توازن الزيني . لكن دهاء الزيني ومكره وقدرته على التسويف أكبر من أن ينفذ إليها مجرد طالب أزهرى كان محباً له في يوم ما . وحينما يفشل «سعيد» في إدارة الحديث مع الزيني يذهب لمولاه الشيخ أبو السعود «من شهر قلت فلأمض إليه أنقل ما سمعته ، ما استوثقت منه عن رجل يقال له «برهان الدين بن سيد الناس» .

برهان الدين؟؟ (الاستفهام للشيخ أبو السعود) .

نعم يا مولانا . . برهان شرع في احتكار الفول ، عرفت أساليبه مكاميره ، عرفت أن سعر الفول سيشط في الأسواق ، عندما ترددت على الزيني . . شكا إلي ما يثار حول الفوانيس» (ص ٧٩) وموضوع الفوانيس بالطبع موضوع قديم اختلقه الزيني اختلاقاً ليكسب به عاطفة هؤلاء وكلما عن أمامه أمر شكا للعمامة فشله في

موضوع الفوانيس . وأمام كل موقف من المواقف يخرج بما لديه من قدرة فائقة على تغيير مسار الحديث، وبالتالي يبطئ الحدث نحو النهاية مرة أخرى ويخرج الزيني ببعض النداءات التي تعبر وتلوح من قريب عن أن الزيني قد كشف المستور في موضوع أموال [علي بن أبي الجود] وهو بصدد إعادة هذه الأموال إلى أصحابها بعد حصرها . مما يقلب موازين الأمور لصالحه ويحفظ توازنه مرة أخرى حتى يضرب ضربته الأخيرة التي ستقفز به وبالحديث نحو النهاية . ويدفع البناء الروائي دفعة جديدة وسريعة حينها يذهب زكريا إلى الزيني ليواجهه بأمر أموال بن أبي الجود . ويهب في وجهه متفضأً، لابد أن يصده صداً قوياً ويحتاط لنفسه بقلاع أخرى «أنت تعرف مكان أمواله يا صاحبي كما أعرف أنا قبر شعبان» (ص ٦٩) وشعبان هذا سر خطير من أسرار زكريا كيف عرف به الزيني؟ لابد أن تهتز ثقة زكريا في نفسه وبالتالي يظل الزيني محتفظاً بتوازنه حتى هذه اللحظة ويتكرر نجاح خطط الزيني خطة إثر أخرى في هذا الجانب أيضاً، فهو يمتلك قدرة عالية على المناورة، هذه المناورة تخرجه من أخرج أزماته، كما يمتلك قدرة خارقة على امتلاك المشاعر بخطبه وأحاديثه وعزفه على الوتر الحساس . موافقته على قبول منصب الحسبة بناء على رغبة الشيخ أبو السعود «لولا ثقة مولاي وإمامي الشيخ أبو السعود الجارحي لما قبلت» (ص ١٦٢) وهو الذكي اللامح الذي يعرف ما يقول، وهو بين لحظة وأخرى يحاول جاهداً حفظ توازنه الذي يكاد يختل به، فقد كشف الناس كل شيء الآن «الزيني يتحدث من فوق المنبر، وابن سيد الناس يتجر في القول كما يهوى» (ص ١٤٢) وهو الذي لا يزال يردد خوارق الأمور عن بركات الشيخ أبو السعود . ليزداد الأمر سخرية نحو عزفه على هذا الوتر الذي بات وشيكاً أن يقع فيه «أخبرهم «من فوق المنبر أيضاً» أن الشيخ أبو السعود يدعو لهم ليلاً ونهاراً، إنه يأتمن على الأرض والناس، إنه يوصيه بالعدل والخير وما هو إلا منفذ لتعاليم مولاه» (ص ١٦٣) وهنا يسرع الحدث الروائي نحو النهاية حين تصل العلاقة بينه وبين الجميع إلى درجة تؤذن بانكشاف كثير من الأمور . لكنه يسرع أيضاً نحو حفظ نفسه قائلًا - ليضرب ضربته الأخيرة - «قال إنه موقن من تحرك ابن عثمان ليأخذ مصر، لكن جند السلطان وفرسان الإسلام سيتولون أمره» (ص ١٦٣) وفي الجانب الآخر راح يشيع في نفوسهم العاطفة التي دائماً يضمونها بجانبه



«مصر محمية بأولياء الله وصعب أخذ بلاد تضم سيدنا الحسين وسيدي أحمد البدوي، وسيدي عبدالرحيم القناوي. . والشيخ أبو السعود» (ص ١٦٣). ثم راح يكشف لأول مرة نفسه أمامهم. ليصرخ فيهم وكأنه يقول لهم إن انتصار ابن عثمان بات وشيكاً أيها الأغبياء أخرجوا ما عندكم من أموال.

«إن خزانة السلطان في أمس الحاجة إلى دراهم، ورجاهم تقبل ما سيقول، جمع ضرائب عام واحد مقدماً غير السنة التي نحن فيها» (ص ١٦٣).

الأمر عاجل والنهاية تقترب والزيني يصعد ما بداخله فيتصاعد الحدث. ويصرخون للشيخ أبو السعود «العجيب ضياع اللين في حديثه، نترق وجوهنا، أظهر القسوة، إنه يمهلنا شهراً» (ص ١٦٤) وهنا ينكشف كل شيء ويخرج ما بنفسه صريحاً لأول مرة كأنه يعلن لهم أنه لا أمل. . ويتصاعد قلق الشيخ أبو السعود من شكاوي دراويشه وفي هذا التصاعد تتم عدة مشاهد سريعة تضع النهاية الحتمية المتوقعة، ويموت السلطان، واندحاشة الزيني من موقف الشيخ أبو السعود الأخير. إن الزيني كما قال زكريا عنه هو المسيح الدجال جاء متنكراً [هل جاء المسيح الدجال متنكراً؟] (ص ٢٦) وتلك هي قضية الرواية الأولى، والأساس الأول الذي بنى عليه الغيطاني شخصية الزيني رمزه الأول. كما قد يبدو للوهلة الأولى. . وبالإضافة إلى ذلك فلزيني أرى الزيني رؤية جديدة. إن الزيني بركات في الرواية لا يرمز إلى شخص بعينه في زمن بعينه لا قديماً ولا حديثاً. ولا حتى مستقبلاً إن استطعنا أن نتكهن ببعض الأمور الغيبية - هذا ما تعطيه الرواية - فهو أبعد من كل هذا. إن الزيني رمز عام. معادل لموضوعي. لجيل كامل من الفساد استطاع أو يستطيع أن يعتلي منصة الحكم بمجموعة من الحيل والألاعيب حتى ثبت له الأمر فراح يعيث في الأرض فساداً، قمعا وقهراً والتواء يمتلىء شذقه بالحديث حول العدل والحرية والأمان وهي في الواقع سيوف مسلطة على رقاب البقية الباقية من الشرفاء في كل زمن فقد أصبح لهذا الفساد صلاحية توجيه الريح كيفما اتفق ليظل يعبث بأقدار هؤلاء الشرفاء ما لم تكن هناك مقاومة تذكر.

ويكون البناء الروائي قد بلغ النهاية حين تتضح العلاقة بين الزيني وخايربك

«أشيع بين الناس أن خايربك نائب حلب كان موالساً على السلطان . . ولما تحقق [السلطان] من ذلك نزل عليه خلط فالج . . ومات من شدة قهره» (ص ١٦٧) وتظل سمة القهر تتردد حتى مع السلطان، وتصل الرواية إلى نهاية المأساة حينما يصبح الكبت، والقمع علامة تميز المجتمع وتظل من الأعين روح الهزيمة والانكسار، ليس الانكسار العسكري فقط، ولكن الانكسار المعنوي وضياح الروح العامة التي تشكل كيان الوطن، ويأتى المقتطف الأخير ليكشف عن كثير من علامات الاستفهام التي تزيد الوضوح في النهاية.

«زكريا بن راضي»

أداة بلا عقل !!

وإذا كان الزيني يرمز إلى جيل كامل من الفساد اعتلى منصة الحكم مخادعة فإن «زكريا بن راضي» هو أداة هذا الجيل القوية الغاشمة التي كانت توجه إلى صدور الأبرياء وإلى أحشائهم، فلا تستطيع أن تفرق بين زكريا وبين المقشرة، التي أصبحت مفخرة زكريا نفسه. إن زكريا هو الخوف مجسداً في هذه المقشرة. «الحقيقة الوحيدة في الدنيا، الحقيقة الأولى والأخيرة هي المقشرة . . المقشرة وما عداها باطل» (ص ١٤٠) ويظل زكريا طول الرواية مخلصاً في تأدية ما يراه (عدلاً!!) هو والزيني بركات على نحو يثير الدهشة. «ما الذي بقي ليحرص عليه، زمن إمامه الزيني وشيخه زكريا» (ص ١٤٣)، ويرسم الغيطاني بحرفية عالية صورة واضحة للقارئ عن «زكريا بن راضي» لا تخطئها العين. فزكريا ما نعرفه عنه منذ البداية أنه كان نائباً للمحتسب السابق (علي بن أبي الجود) واستمراره مع الزيني يؤكد امتداد أداة الفساد في العهدين بل إن هذه الإداة قد قويت وازدادت قوة بفضل خبرة الزيني «وأفكاره الصالحة من أجل تطوير البصاين» (ص ١٧٧)!!، على حد قول زكريا نفسه، في البداية لم تكن هناك مشكلة قد حيرت زكريا قدر ما حيره اعتلاء الزيني للمنصب. فراح يدبر في الخفاء ضد الزيني لكن صورة التقارب بينهما كانت أقوى من كل هذا التدبير وبمجرد أن يلتقي به زكريا ينسى كل شيء يضمه له. يحمل له إعجاباً دفيناً. ومع ذلك يقرر في إحدى المرات حين خلا بأحد الشعراء وهو [ابراهيم بن سكر والليمون] يطلب

منه إعداد حكاية تروى على الرابة «عن رجل لا أصل له ولا فصل نزل عليه الجاه فجأة، فادعى أنه سينشر العدل بين الناس، وطلب أن ينشدها الليلة أربعة منشدين» (ص ٥٨) وتحدثت من قبل عن القلاع والحصون التي أحاط الزيني بها نفسه، فلا يمكن أن ينفذ إليه أحد حتى ولو كان زكريا. وكثيرا ما يحدث هذا. لكن زكريا كان يطمع من وراء كل هذا أن يظهر الزيني احتياجه مباشرة باعتباره أدواته الوحيدة التي يضرب بها. والزيني الذي صنع لنفسه إطاراً معيناً لا ينظر إلى زكريا إلا إذا احتاجه فعلاً - احتياجاً شخصياً - بحسه النفعي الذي يحركه، كما قلت، حتى حينما أرسل إليه زكريا يعرض عليه خدمة جهاز البصاين ليكون رهن إشارته «أعلم أننا بدأنا إليك بالمراسلة. . لأنكم لن تطلعوا على خافي الأمور إلا بما نطلقه بين المسلمين من عيون، ولا تصغوا إلى ما يدور من تافه الهمسات ذات الغرض الخطير، بين الأمير والحقير، إلا باستنادكم إلى جهتنا، والاستعانة بنا، . . من هنا رأينا الإشارة عليكم وإعلامكم بما يجب أن يتم من جانبكم، وهو ضرورة إرسال مطلب مفصل إلينا كل ليلة» (ص ٤٣) ويقلق زكريا ويطول انتظاره لرد الزيني فمرة يظن أن الرسالة لم تصل إليه ومرة أخرى يثق ويتأكد من وصول الرسالة. وهذا القلق الذي أحاط به زكريا نفسه، خطة من خطط الزيني. . يعلم تماماً أن زكريا في انتظار الرد ولذا فقد دس عليه من يخبره أو يلمح له أن «الزيني هز رأسه وقال لا أطمئن إلا لرجالي» (ص ٥٨) وتتضح صورة زكريا أكثر فأكثر كلما قويت العلاقة بينه وبين الزيني حتى نجد زكريا، هذا الخوف المستفحل، في قلوب الجميع ماهو إلا تلميذ نجيب من تلاميذ الزيني يستفيد من خبراته الخطيرة في أحداث الضياع الداخلي. وتأخذ العلاقة بين زكريا وبين الزيني خطأً بيانياً متصاعداً حتى إذا ما وصلت إلى النهاية نرى انهيار هذا الخط المتصاعد في لحظة. ويتضح تصاعد هذا الخط حينما يرسل الزيني إلى زكريا رسالة في ظاهرها الرحمة وفي باطنها العذاب. فهو يبدأ رسالته هكذا «قال تعالى: ﴿أُدْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحُكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ، إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ﴾. . كان أساس عملنا - أنا وأنت - إقرار الأمن والعدل في ربوع السلطنة، وحتى يستقر العدل في بر مصر لا بد من إقامة أسس قوية ودعائم متينة، وكما هو معروف لدينا، فهذه وظيفة مكروهة عند الناس فمن

سبقك فيها لم يظهر إلا جانبها الوحشي . . من هنا لابد من وصولنا إلى لحظة يصبح فيها كل بصاص محبوبا مبجلا من الجميع» (ص ٩٩) ثم يلمح لذكريا عن أمور فعلها هو في حقه وأراد أن يشعره أنه هو شخصيا مراقب من الزيني . لا يخفى عليه شيء . «لكن ما ألمني وأوجعني هذه الحكايات التي ترددت على ألسنة العامة، وهم يحبوني، مما دفع بي إلى الظن باختلاق هذه الحكايات والنوادر . . لهذا أرى أنك الوحيد القادر على مقاومة وإخفاء هذه النوادر والحكايات حال ظهورها ولن أقبل عذرا، فلا مستحيل يحول بينك وبين ما تريده» (ص ١٠١) . يرد الزيني على كل ما يفعله زكريا في الوقت المناسب، يلمح ويخفي وراء هذه التلميحات الشدة واللين، ويشرح له بهدوء المعتاد أنك لن تستطيع اقتلاع الحب الذي زرعتة أنا في قلوب الناس، ولن تنال مني بحكايات «بن سكر والليمون» هذه، وكأنه يقول له : عُذ إلى صوابك يا زكريا . ويتنامى الخط البياني بين زكريا والزيني حينما يلبي كل أفكاره ويعد الرسائل إلى كل الجهات ليعقد اجتماعا للبصاصين، الكبار منهم، في أنحاء الأرض يشرح فيه زكريا آخر ما وصل إليه، يفخر أمام الجميع بقدرته الخارقة لمعرفته بأدق الأسرار والأمور ثم يتحدث عن كيفية تطويع الظروف!! يقول: «نبدأ بمتابعة الإنسان في حياته، وليس في سجوننا، وننفذ إليه من ثغرات ضعفه، نفسخ هذه الثغرات، نقوض الأسس والأبنية، وكما ذكرت، سهل جداً قتل ألف إنسان، لكن ليس هذا مهماً، ما يهمني تغيير ما في المخ والقلب، وإذا ثبت لنا شذوذ شخص عن الخلق، يهيج الناس، يفتح عيونهم على الكبراء، فبدلاً من الترسيم عليه ورميه في المقشرة، والمقشرة يا سادتي العظام من أبشع سجون الدنيا وأنا شخصياً أتفاخر به» (ص ١٥٤) أداة بلا عقل كما قلت!، ويظل زكريا على حماسه، تستفحل ذاته وتطغى، وفي الوقت الذي يدبر فيه الزيني أموره خارج البلاد يجمع الأموال هنا وهناك . متيقن من انشغال زكريا باجتماع كبار البصاصين، واثق من حب زكريا للزهو بنفسه في حضرة هؤلاء باعتباره الشهاب الأعظم الذي يملك أكبر مملكة للبصاصة على ظهر هذه الأرض . يقول زكريا «لوفي قرارة القلب حب مخلوقة ما، أحيله إلى كراهية . . أقيم الحدود والحواجز . . أثبت في الروح عكارة لا تروق أبداً إذا سخط الإنسان لفقره بذرت له آمال الغنى والجاه، أذيقه تنفا من حياة الرخاء يتعود عليها، حينئذ أحيله مسخاً في

عيون الخلق لا يقدر على العودة إلى قومه، لا يمكنه حتى التطلع إلى الأمام يحرك ذراعيه، يتحدث بلسانه يناديه الناس باسمه لكنه في الحقيقة شخص آخر وإنسان ثان لا علاقة له بالوليد الذي انزلق يوما من رحم الأم أو الفتى اليافع الذي اختال وزها بين أقرانه، حتى رجولته أقلبها أنوثه» (ص ١٥٥)!!

وهو يشرح كل هذه الأفكار يحمل إعجابا دفيئا للزيني، هو يشرحها على انها أفكاره هـ. . . والزيني، طبعا، يعلم ما أعطاه لذكريا وتفرغ هو لتحقيق آخر ضرباته التي كانت قاصمة قاسية على زكريا. فقد طعنه الزيني من أقرب الناس إليه. «لن ينسبه شيء أبدا أن الزيني دفع إلى بيته بوسيلة الرومية [أجل زوجات زكريا]، الزيني أيضا تسبب في قتلها. . . عانى زكريا مرارة الخديعة أياماً لكنه أضمر في نفسه إعجابا خفيا للزيني. . . . سنوات طويلة في كل يوم منها يؤكد قراره بالإجهاز على الزيني، فرص عديدة سنحت له» (ص ١٧٨) لكن الوقت قد مضى وزكريا يأكل في نفسه ويردد في داخله ما الذي كان يجب أن يفعله بالزيني وبما يمكنه أن يفعله الآن «يمكنه إرسال قوائم طويلة بالأموال التي يكتنزها الزيني، الدر والحجر البلخشي واليواقيت والفيروز وأكوام الذهب، رسالة موجزة تقول لمولانا هذه هي المواضع التي كدس فيها الزيني أمواله» (ص ١٧٨).

وهو يعيش في داخله الممتد حول ما يفعله وما لا يفعله بالزيني يطغى القرار أمامه مرة، ويظهر التردد مرات حتى جاء النداء الجديد. رقم واحد:

يا أهالي مصر

ينهى إليكم الخنكار العظيم. . . فاسمعوا

من خبأ عنده مملوكا شتق

من دارى على أموال

مملوك شتق

فاسمعوا وعوا

وعندما يتردد هذا النداء يكون الزيني قد حقق في الجانب الثاني - جانب المال - كل ما أراد، في الوقت الذي لا يزال فيه زكريا يفكر في أمره وهل يفعل به الأفاعيل

أم يتركه، ويكون هذا النداء الجديد مفاجئاً لذكرياً وللجميع في الوقت ذاته . لكنه متوقع للزيني . وهنا أود أن أشير إلى أن الزيني شخصية تحمل أقصى درجات الانطلاق والانفتاح على الخارج بينما زكريا يعيش في أقصى درجات الانغلاق على الذات ويتضح هذا من الأسلوب الذي تناول به الغيطاني كل شخصية فنحن نعرف الزيني من خلال توالي الحدث الخارجي الذي يعتمد على الصور والأحداث الخارجية، بينما نعرف زكريا من زوايا عديدة في ماضيه الذي يكشفه شعوره الفياض ومن حاضره الذي تكشفه الأحداث الخارجية ويستغرق زكريا في شعوره كثيراً . صور ذلك الغيطاني بلغته المعبرة المكثفة والموحية إلى حد بعيد وتعدد الأسلوب بين السرد والوصف : ليحقق لكل شخصية إطارها الذي نجح إلى حد كبير في أن يضعها فيه .

### «سعيد الجهيني» عاطفة جياشة بلا عقل

وهذه العاطفة تعوزها قوة تسندها . إننا نرى في ملامح شخصية «سعيد الجهيني» ذلك البعد الذي نلمحه في شخصيات المآسي الكبرى التي لا يجد المرء بداً من التعاطف مع قضيتها، ومأساة سعيد الجهيني أنه المكثر الوحيد، لكنه أكثر الواهم الحالم الذي يتلمس العزاء في المعجزات . ترتفع عواطفه فوق عقله . فيضيع توازنه باختلاله، فهو يتصور بداية أن الزيني قد ينهي كل مشكلاته، ويحقق جميع أحلامه . بينما الزيني شخصية عملية جاءت (بتكتيك) معين يحدد أهدافها، وتعرف تماماً الطريق الذي يحقق لها هذه الأهداف؛ بما يقتضي ذلك من دهاء ومكر وخفة على حساب الآخرين ولا تبالي .

ومشكلة الشخصية الحاملة هنا، رغم أنها أكثر الشخصيات تضحية وفداء إلا أن حلمها يكبر دائماً بداخلها، يحركها، لكن الحركة تصبح شعوراً فياضاً، يعبر عن آلام وجراح تتفاقم وتظل تحيا؛ حتى تصير طبقات من التمزق النفسي الذي قد يخفق نشاطها في النهاية، وعلى النقيض تماماً نرى الشخصية الأخرى التي حرفتها الكلام لا

تتورع أحيانا عن التردد والجبن بحجة «التكتيك» والمكسب والخسارة. وهي في ذلك تتحرك حركة خارجية مسرعة نحو هدفها الذي قد تحققه، وقد تحقق في تحقيقه أحيانا أخرى. وحين نتلمس ملامح شخصية «سعيد الجهيني» نرى منذ البداية اكترائه الواضح وهو يترقب الأيام، وما قد تأتي به. إنه في انتظار الأمل الذي سيعوض الجميع حرمانهم وقهرهم خلال فترة حكم المحتسب السابق [علي بن أبي الجود]، وهو لا يخفي فرحته في التخلص منه «سعيد يرقب ما تحيى به الأيام بحذر، لا يخفي أبدا فرحته بزوال هذا الظل الثقيل» (ص ١٤) وهو حين يظهر هذه الفرحة مازال يتألم ويخشى ما تخبئه الأيام، فليس له في الأمر اختيار يذكر، وتتأرجح مشاعر سعيد النبيلة في انتظار هذا القادم «ربما جاء من هو أغنى وأقوى؟. عزل علي بن أبي الجود فيه رحمة بالعباد» (ص ١٥)، فهو ربيب الشيخ أبو السعود العالم الفقيه الذي لا يفتأ يذكر أمامه كل كبيرة وصغيرة، حينما يذهب إلى مجلسه فيفيض شعوره دون حدود، هذا الشعور يكشف عن جوهر هذه الشخصية النقية التي تهفو إلى العدالة، والأمن، والحرية، ولا ترى الإنسان بين لحظة وأخرى نهبا لبصافي زكريا بن راضي. «في لحظة معينة، لحظة يجيئون فيها كمصيبة. . يساق إلى سجن زكريا بن راضي، ينوعون له العذاب تنويعاً، يلقونه في سجن كبير، العرقانة، الحب، المقشرة» (ص ١٥) تلك هي اللحظة القاتلة التي تراود سعيد طول الرواية، يذكرها ولا يبرأ من ذكرها أو معاشتها حتى كلما دخل مجلس الشيخ أبو السعود، فهو حصن الأمان بالنسبة له، وسيطرة هذه اللحظة على ذهنه تدفعه دفعا قويا نحو حلمه الداخلي؛ فيمن يأتي ليخلصهم من زكريا، مخلفات الجيل الماضي وأداته، إن زكريا هو المرارة في حلق الجميع، مجرد ذكره تهتز له النفوس والقلوب والجوارح «زكريا بن راضي. . لا حول ولا قوة إلا بالله. . اخفض حسك يا ولدي ربما سمعنا. . سعيد يلعنه في سره، يعرف امتداد ظله بين الأروقة والحجرات، إلى محراب المسجد، تحت حصير الجوامع، غرف النوم في البيوت، يقول عنه الشيخ أبو السعود هذا من علامات الساعة، لا بد من بقائه فوق الدنيا ممثلا لإبليس. . وقتها تضايق سعيد من كلام الشيخ أبو السعود، ربما يقول هذا لعجزه عن الإمساك بزكريا بن راضي. . يقال إنه يقيم في أكثر من مكان، لا يدري أحد عمره الحقيقي. . إن وجهه لم يره إنسان»

(ص ٤٩). لقد أصبح زكريا خوفاً مجسداً في قلوب الجميع، يعيش في الصدور وفي الحشايا، وهم يعيشون على أمل التخلص أو الخلاص منه، ومن يملك هذا سوى الزيني الذي جاء إليهم عالياً مترفعاً. يرفض المنصب الذي يندر أن يرفضه أحد في هذا الزمان «من يصلح للمنصب غيره؟. من ينشر العدل بين الناس إلا رجل مثله؟ يخشى الله ليس تصنعاً أو زيفاً، إنما يجهر بهذا أمام السلطان نفسه» (ص ٥٠). وهو يجهل تماماً ما جاء من أجله الزيني. غاب عنه وعن الجميع أنهم يسرون نحو هدف واحد. يحركهم الحلم الذي عاش طويلاً.

هذا حلم سعيد الذي يراه ويأمله، إنه يريد الزيني ليحقق العدل، وهو يعلن موقفه هذا أمام الجميع دون مواربة، بل نراه في الرواية متحمساً ومدافعاً عن الزيني في كثير من المواقف بحكم إخلاصه ونقاء سريرته. وسعيد على كل المستويات نقى السريرة، يعرف عنه الجميع حبه للخير، ودفاعه عن المظلومين من طبقات الشعب. يعتبرهم أهله وناسه. وهو الطالب الأزهري الذي لا يملك أكثر من إخلاصه وحبه. «يعرفه الطلبة المجاورون، أهالي الربوع والحارات في الباطنية، طيباً، رقيقاً، متديناً، يسرع إلى نجدة من تضيق به الأحوال، يسعى لتخليص امرأة من يدي مملوك يبغى اختطافها» (ص ٤٧) إن سعيد يملك صفات عديدة من شأنها أن تقوي تعاطفنا معه وحبنا له. فهو محب لأهله ومخلص في ذلك إلى حد بعيد، يدفعه حبه هذا في كثير من الأحيان عندما يأتي إليه مال من كده وعرقه، كأن ينسخ كتاباً في المنطق مثلاً، «في العام الماضي جاءه مال بعد نسخه كتاباً في المنطق لأحد مشايخ الصعيد» (ص ٤٧) يسرع إلى من ضاقت أحوالهم. وهو إضافة إلى ذلك لا يفعل ما يفعله باقي الطلبة المجاورين والعامّة مثل ذهابهم إلى بيوت الخطأ، كبيت «أنس» وبيت «سنية بنت الخبيزة» وهو يتميز بسمة هامة جداً وهي رمز اكترائه، انه يتألم كثيراً حين يعلم بوقوع الظلم على أحد، «ما من رجل شق وراح على نفسه ظلماً إلا وسعيد يحفظ اسمه. . . توسط امرأة لعنت مملوكا اختطف ابنتها البكر. . . يتساءل ملوماً مقهوراً. . . كيف يمضي الإنسان بأرخص الأثمان لا دية له؟؟» (ص ٣٠) وهذا يدفعنا لأن نرى «سعيد الجهني» رمزاً للضمير الذي لا يزال ينبض بالحب والعطف والشفقة. ويشور ويغضب، ويفرض الظلم بصورة المتكررة من جانب آخر. لكن ماذا يفعل، وهو



الضعيف الواهن أمام تحكم زكريا ودهاء الزيني . «لو أوتى سعيد قوة قرقماس المصارع لما جرؤ مملوك على اختطاف قشرة حبة فول من سلة تحملها طفلة، لكن الله خلقه ضئيل الحجم كثير الأمراض» (ص ٤٧) وهذه الأمراض التي أصابت الضمير هي بعينها التي ارتقت وعلت فأصبحت تتحكم في اتجاه الرياح . آه لو شفي سعيد وعاد قويا!! لتقوى معه المواجهة . إن سعيداً . . يحب الزيني حب الأمل الذي سوف يقضي على الخوف . وهو يخفق في هذا الجانب . . سعيد يحلم بعودة الحقوق ورد المظالم، وهو أيضاً يخفق في هذا الجانب إلى حد كبير، وسعيد يحب «سماح» التي هي حلمه الأول والأخير . ويتملك منه هذا الحب القلب والجوارح . يهيم بحبها ليل نهار، مجرد التفكير في اللقاء بها يبعث الانتعاش لمشاعره وعقله . لكنه وللأسف يضيع منه هذا الحلم ويفقد بعده سعيد كل ذرة يمكنها أن تشد من عضده «تحوم سماح من بعيد في عقله، سره الدفين، الذي أقام عليه أرصادا دونها أرصاد . . سماح خلاصة نساء الأرض أجمعين . . في المستقبل البعيد لا يراها إلا معه» (ص ٤٨) وأعتقد أنه قد وضع للقاريء ما ترمز إليه سماح، إنها مصر التي يحلم باحتضانها والتمرغ بحرية فوق ترابها، لقد أجهز على حلم سعيد . سلب منه أغلى ما يحلم به .

وسعيد الجهيني على التقيض تماماً من كل أصحابه، عمرو بن العدوى الطالب الأزهري المجاوري، ومنصور الركابي، فقد استسلم كل منهما منذ البداية فلم يقو واحد منهما على أن يقاوم . عمرو وقع في أول شباك دبره له أحد مستصني زكريا بن راضي مستغلاً احتياجه للمال والجاه، ليعمل بصاصاً، وهو هنا صورة مصغرة من الزيني، لكن تجربة عمرو أخفقت تماماً وفقد معها كل شيء . أما منصور الركابي، يجرفه التيار ويستسلم لأول وهلة ولا يشغل نفسه بشيء ويرى أن الدخان خلاصة النجاة من الأحزان، وفي تيار تخلية عن عدد من القيم، لا بأس في أن يرى «الزيني رسولا منزلا، وزكريا تابعه الأمين، يحمي الأمن، يقضي البلاء، يدفع الفتنة» (ص ٧٢) . أنها صورتان مصغرتان للشخصية الانتهازية الكبرى . ولذا فنحن لا نجد أي تعاطف نحو تجربة ضياع عمرو مثلاً .

ويظل سعيد الجهيني وحده هذا الرقيق الحاني لا يزال يعاني مرارة الحب الذي

كَنَّهُ يوماً لسَماح، ومما يَدفعنا بأن نشعر بمأساته، انهياره أمام الأعين ولا يقدر أحد على نصرته.

ومما يدل على أن سعيد نقي نقاء الثلج، نقاء الضمير ذاته، أنه يتخلى عن موقفه المتحمس الذي بدأه مع الزيني حين يعلم بتواطؤه مع «برهان الدين» محتكر سلعة الفول، وفي تيار تخليه عن موقفه يصرخ أمام الشيخ أبو السعود متسائلاً «من سيقم العدل، من سيمنع برهان الدين - زكريا بن راضي . . هل أندم على سيري أمامه يوماً.» (ص ٨٠) ومشكلة سعيد لا تقف عند جزئية واحدة، أو جرح واحد يأمل اندماله، إنما مشكلته، بل مشكلاته، في تعدد الجراح، وكلها للأسف جراح لا تطيب ولا يبرأ منها، وغالباً ما ينتهي الجرح بالنفاذ إلى صدره، مصوباً بقوة، والجرح الكبير الذي يبلور كل مأساته الحقيقية حبه لسماح. حلمه الذي ضاع في الزواج منها. فقد زوجها ليضيع معه آخر أمل له في الحياة «يسمع هاتفاً ينتهك اسمها سماح» . . عرف مايجري في السر، ما من همسة أو كلمة تقال إلا ويرسلها «خاير بك» و «جان بردى الغزالي» و «يونس القاضي» إلى ابن عثمان. ليلة زواج سماح، طاف سعيد، طير لم يكتمل ذبحه، كل هؤلاء الأكابر جاءوا إلى حفل العرس، . . . والزيني بركات يمد مدة حافلة لعشاء الفرح» (ص ١٢٠) اجتمعت عناصر الفساد. ضد سعيد الجهيني ليسرقوا منه آخر أمل. يسرقون مصر والزيني يمد عشاء الفرح! هؤلاء الأكابر دبروا لسعيد كما دبروا للانكسار والهزيمة. دائماً لكي تضيع سماح. . . أقصد (مصر). ؟! ويصبح سعيد «موت الآمال وليد فراق الأحبة» (ص ١٣٩).

إن حلم سعيد يضيع على كل المستويات . . فلم يبق شيء إلا صرخات المذبح الذي تاهت الطريق أمامه. صرخات تشير إلى طعنات حادة وعنيفة ولم يعد هناك مايفكر فيه سعيد. «اظهر أيها السفيناني، لينفخ في الصور، النفخة الأولى، والثانية والثالثة، تقبض الأرواح ويحيي الخراب، أي مرض خلفته الأيام. ما الذي بقي إذن؟!» (ص ١٨٤) يطل الضياع من عينيه، تثقل عليه الهموم وتضعفه صعقا، يصرخ صرخة حادة وأليمة، صرخة أخيرة «آه أعطبوني وهدموا حصوني» (ص ١٨٧).

إنها حقاً عبارة حادة وقاطعة، استطاع ذكاء الغيطاني أن يجسد فيها تجربة ضياع الضمير الوطني كله الذي يرمز إليه سعيد الجهمي. وحين تحيى هذه العبارة حادة وقاطعة على النحو الذي أشرنا إليه تكون الرواية قد انتهت، ويكون ضياع الضمير مؤذناً لامتداد الفساد وأداته وإن اختلفت الأسماء والمسميات في عهد جديد.

إن رواية «الزيني بركات» رواية حافلة بالرموز والدلالات، وكتبت بلغة حية، معبرة وموحية. تتكشف فيها العبارة وتشف حتى تصل إلى مستوى عال من الدقة في التعبير. وبعد هذه الرحلة الطويلة داخل الرواية، أرجو أن أكون قد وفقت هذه الدراسة في إضاءة جوانب الرواية المتعددة من علاقات وأحداث وبناء، وأن أكون محصت بعض النقاط التي تشغل بال الكثيرين من حول معطيات العمل الفني حين يلجأ إلى التاريخ. وهذا الموقف - الذي اتخذته في البداية - نبع من حرص شديد للفن في أن يؤدي دوراً بارزاً في إحداث التوازن المطلوب عند إعادة اكتشاف مثل هذه اللحظات التاريخية الهامة.

إن الزيني بركات بحق رواية نجحت في أن تترك أثراً عميقة في نفس قارئها.

### هوامش :

(\*) اعتمدت في قراءة هذه الرواية على الطبعة التي صدرت من كتاب اليوم.

(\*\*) لا توجد مراجع كثيرة إلا الإشارات الداخلية بالإضافة إلى استفادتي العميقة من كتاب قراءة الرواية للدكتور محمود الربيعي وكذلك كتابه في نقد الشعر.



# رسول حمزاتوف

## شاعر الدفء والحكمة

بمّلة: عبد الناصر الحمد

إنه الشعور بالالفة والحميمية، إنه الدفء الخالص، والحب المتسرب حتى الجذور، هذا هو رسول حمزاتوف الجبلي الذي عمم داغستان على العالم، ونقل العالم إلى داغستان. كيف يستطيع المرء أن يتحدث عن عالمه دون أن ينسى شيئاً؟ هنا تقع المشكلة. فمن يريد أن يكتب عنه يجب أن يحفظ الأسماء والألوان والأحاسيس والأمكنة والوجوه وكل ما يمت إلى الوجود في تلك البقعة الضائعة التي اسمها داغستان والتي ظهرت فجأة على خرائط العالم.

من هو رسول حمزاتوف؟

يحيينا هو وبكل بساطة «كل انسان يجب أن يعرف من صغره أنه جاء إلى العالم من أجل أن يكون رسول شعبه، ولذا عليه أن يكون مهياً لهذا الدور، وإلا لماذا يعطون الانسان اسماً وطاقيّة وسلاحاً ويعلمونه وهو في المهد الأغاني الوطنية؟

أما أنا فبأي مكان يضعني القدر وأني أشعر أنني رسول تلك الأرض وتلك الجبال أو ذياك الحي. هناك حيث تعلمت ركوب الحصان.

إنني أعتبر نفسي وفي أي مكان كنت مراسلا خاصا لبلدي داغستان، أما في بلدي داغستان فأعود مراسلا خاصا لكل الثقافة الانسانية . رسول وطننا كله . بل رسول كل العالم» .

وهكذا فقد كان كما أراد، لقد أصبح رسول داغستان إلينا، ينقل أغانيه . وأحلامه، يعرفنا بنسائه وصباياه، ويأخذنا إلى جباله ووديانه، فنرى البيوت والمهود والخناجر والفوانيس والأرصفة، يجمعنا بالأمهات والعاشقين والشهداء والأهل والأصدقاء كل ذلك بشعر دافئ يمتلك علينا مشاعرنا ويغمرنا بالمودة . هكذا نلتقي برسول وجهها لوجه على صفحات كتاب «أوجاع رسول حمزاتوف» الذي قام بترجمته عن الروسية الشاعر السوري ابراهيم الجرادي حيث نجد تتمة ما بدأه رسول معنا في كتابه «داغستان بلدي» و «آراء وقصائد» التي ترجمت إلى العربية أيضا . نحس أحاسيسه ونهجس هواجسه فتلتبس علينا الأزمة والأمكنة .

«كان علي أن أمشي في الليل الطويل

منهك الخطا

رجلاي شققتهما الأحجار

وكانت العجوز أُمي الحنون

تشعل الشموع في الشباك

كي لا أفقد الطريق

لقد عرفت . حتى اليوم . طرقا كثيرة

عواصف رأيت والزوابع

وظلت الشموع في بصيصها البعيد

تنير لي كي أصل الهدف» .

وهذا ما نقوله نحن . فهو يشعل لنا دائما شمعة ترينا درب داغستان وأوجه أهالي تسادا . وقد قدم للكتاب الروائي السوري حنة مينة وقال فيما قال :

«قل لي يا حمزاتوف، كيف تصبح الأشياء في شعرك مؤنسة إلى هذا الحد؟

وكيف بأبيات قليلة من الشعر، ترسم داغستان، وروسيا وفلسطين والحزن والفرح والعذوبة؟.

وكيف الطبيعة ذات اللغة المعادية تصبح صديقة؟ والبحر يكف عن الهدير، والسيل عن اللمعان والطغيان يخلع عنه ثوب العنف وتغدو الكائنات مروضة ثم جامحة، ثم نائرة، وكرة أخرى حلوة نبيلة حبيبة إلى هذه الدرجة».

كما كتب المترجم مقدمة عرّفنا من خلالها بحمزاتوف ناقلًا ما كتب عنه في الصحف الروسية والعربية ومبينًا رأيه الصريح إذ قال عنه: «شاعر يكتب دفئا ليخفف من برد العالم، يريد أن يكون العالم دافئا حتى لا يشعر الناس بالخوف، يريد أن يعمم الخبز والنبذ ويقلل من الدموع والفجائع، يريد أن يعم الفرحة العالم لذا يحلم كثيرا ويغني كثيرا ويحب كثيرا».

«الشاعر الكبير لا يتمترس في منطقة خاسرة، لأنه يقف برجولة وفاعلية في الصفوف الأولى ضد كل قبيح وبال ومعاد للجميل، ولهذا يظل متحزبا لدوافعه الحيرة، مدفوعا بقوة إلى الامام ببواعثه وأهدافه الكبيرة التي تنطلق من روح انسانية جياشة بالحب» ويتبادر إلى الذهن سؤال ملح: هل كان حمزاتوف عطاء الثقافة السوفيتية فقط؟.

### تأثير الحضارة العربية

ويرى المتمعن في كتاباته أن ليس هذا وحسب بل هو عطاء تلاقح ثقافتين هما العربية والروسية، فحمزاتوف قال عن تأثير الحضارة العربية:

«هناك بالتأكيد تأثير كبير مرده إلى الاسلام واللغة، وفي القرن الماضي كان هناك تبادل معرفة وبعثات إلى ديار العرب، لقد أتى العرب إلينا ليس بالسيف، بل بالحضارة والكتاب أيضا والذين تركوا «قصر الحمراء» في اسبانيا استفاد منهم مواطنونا الأذكياء».

ولكن ماذا حوى الكتاب من أوجاع؟

لقد ضم الكتاب قصائد حاملة، ووجدانيات، وأغاني كتابات على الكتب،  
والخناجر والكؤوس والفوانيس، والمهود، وعلى المواقد وأحجار الطريق، على  
الأباريق والمزمار والرباب، كما ضم هجائيات وقدم قصصا وجراحا وكما هائلا من  
الدفع والحكمة.

عن الشهداء يقول:

«أظن بأن الجنود الذين قضوا في المعارك

لم يدفنوا، أبدا في الثرى

حيث صاروا لقالق بيضاء بيضاء

ومنذ الليالي البعيدة تلك

ظلوا يطيطرون يلقون أصواتهم نحونا

ألهذا نكف عن الحكى

ياخذنا الحزن دوما

حيث نرفع أبصارنا للسماء؟».

ويختلف نهاره عن نهارنا، هذا ما يراه هو على الأقل، فلو سأله أحد في أي

وقت يبدأ النهار عندك لأجاب:

«— أما أنا

فببداُ النهار عندي

في الوقت ان ترمقي بنظرة رقيقة

حببيتي ناهضة من نومها».

يحاول حمزاتوف أن يتتبع الاثار ويرسم لنا الدروب بكل دقة ويدخلنا إلى عمق

اليوم المؤلف في الحياة الداغستانية.

يرى ذاته في الآخرين

يقول:

«ها أنذا كالمعتاد أقدم حالة الطقس

الشمس في بلادي

والعواصف تحنّ في مكان ما

وفي مكان ما يقهقهون

وفي مكان آخر أعمى العيون النوح

لقد اختلطت الأشياء كلها

على هذه الأرض المخبولة

فيا نوافذ البيوت المفتوحة للفرح

أيتها الدروب المتعرجة في الجبال

أيتها الدروب الصعبة التي تقودنا

للحقيقة والسعادة

صباح الخير

صباح الخير يا جبال داغستان الحبيبة

يا تسادا، يا موسكو يا صوفيا

صباح الخير أيتها النساء الرائعات

صباح الخير أيها الشعراء يا أصدقائي الغوالي

صباح الخير يا جاري ويا صديقي

يا من لكما صرحت في الأغاني والكلمات» .

ويذنب رسول نفسه، في الآخرين يرى ذاته في كل الناس، يغلق على نفسه

أبواب هذا الجنون الجميل الذي يرفعه إلى أسمى درجات الانسانية، إنه الشعور

بالانتماء، الشعور بأدق المعطيات الروحية التي تنزه حاملها عن العيوب وترفعه راية

للعطاء والألفة :

«عندما يولد طفل جبلي

أحس أنني ولدت

وعندما يضيح عرس في مكان ما بالرقص



أحس أنني عرست  
وعندما يقتل في مكان ما انسان ما  
وعندما تن في مكان ما أم فوق ابنها الشهيد  
وعندما تغص نسوة بالبكاء فوق أرض ما  
أحس أنهم يدفنونني» .

ويحس بهواجس الناس، مخاوفهم، الحروب، الخوف من المجهول وماذا يجيء  
لهم الزمن وخاصة احتمال نشوب حرب، الحرب التي شردت الملايين وقضت على  
الملايين، إنه بلسان الحكيم ينقل الصورة التي يراها الأسلم والأصدق والأدق :

«ذات صباح سألتني أمي :

[قل لي يا بني :

هل ستقوم الحرب ثانية؟

فقد صرت أرى دمعا في المنام

وأسمع الضوضاء

لذا أوصدت على نفسي الباب].

لتهدأ الأحلام يا أمي وليخرج الخوف من قلبك

لأن ما تسمعيه الخفيف ليس إلا

الضفادع تنق في مستنقعاتها الآسنة

تريد أن تخيف النسور الجارحة» .

### ليست أمًا من تحضن جباناً

يفتش عن الإنسان القوي، الشجاع، الذي تقع على عاتقه مسؤولية حماية  
الأهل، عن الأم التي لا تريد أن ترى في ابنها إلا الصدق والشجاعة فليست أمًا من  
تحضن جباناً وتدله، لأن الأم هي المدرسة الحقيقية، فإن فشلت في أداء ما هو

موكول إليها، باءت كل الجهود بالفشل وعشعش الوهن والاستكانة في نفوس الناس.

«جد الخوف أوصالي

خبثيني

آه يا أُمي

ارأني بابتك

قولي ماذا أفعل؟

احلق الشارب حالا يا بني

واترك الخنجر «والباباخا»

اختبيء في محرمتي

لكننا أريد قبلا أن أراك ميتا».

أما الحكمة فهي أولى سمات شعر رسول حمزاتوف، حكمة الجبليين، أرث السالفين الذين يعيشون للأخلاق، أنه يتفحص الحوادث، يستقرئها ويضع النتائج التي يرى:

«من أين جاءت السلطة والقوة في العالم؟

من الضعف البشري

ومن أين جاء الضعف البشري

من القوة والسلطة».

ولا يقتصر على الاستقراء ولكنه يخلطه بحدس نقي وحس مرهف فتكون حكمته موجعة وهي تفتح العين الغافلة على الحقيقة التي لا مناص منها.

«حاول أن لا تسير في المقدمة

لأنهم يضربون الذين يسرون في المقدمة على رقابهم

حاول أن لا تسير في المؤخرة

لأنهم يضربون أقفية المتأخرين بالعصى».

## عندما تتساقط الأسنان

ويختتم حكمته بالحديث عن الحظ، فطالما بحث الإنسان وتعب من أجل أن يهيء لنفسه الحياة الأفضل ولكن من أين له أن يبلغ ذلك. . فدائماً تأتي النتائج والعطاءات متأخرة. . يكون الانسان وقتها قد بدأ يجرر أذيال الحنية خلفه، لا عدل على الأرض هذا ما يريد أن يقول:

«غالباً ما يكون توزيع خيرات الأرض غير عادل  
فعندما تساقطت أسناني  
صاروا يحشون اللحم في فمي  
ولو كانت لي أسنان - لقدموا لي الشوربة!»

هذا هو رسول حمزاتوف، الذي أحببنا، يدخل الآن بيوتنا بعطاء جديد من عطاءاته، «فأوجاع رسول حمزاتوف» فسحة للحب والتأمل والبحث عن الحقيقة يقدمه الشاعر ابراهيم الجرادي بلغة دافئة بعيدة عن التكلف والتدبيج وينقل لنا عالم رسول حمزاتوف بكل جمالياته وروعته في كتاب ضم أكثر من ستين قصيدة تقع في (٢٢٠) صفحة من القطع الكبير وهو الكتاب الثاني الذي تصدره وزارة الثقافة من سلسلة «من الشعر العالمي الحديث» ويعدّه «ايف بونفوا».

